

أحمد على مرسى

أسعد نديم
الذى لم يخذل ناسه

عرفت صديقى وأخى الأكبر ورفيق الدرب منذ ما يقرب من أربعين عامًا، فى بداية السبعينيات، وازدادت معرفتى به عمقًا وعلاقتى به توثقًا مع بداية الثمانينيات عندما بدأنا فى الإعداد لبداية الدراسة فى المعهد العالى للفنون الشعبية عام ١٩٨١. كان أسعد نديم من أوائل من تحمسوا لوجود المعهد، وتابعوا خطوات إنشائه، وسعدوا ببداياته التى شارك فى إرساء دعائمها: مشورة وتعليمًا وإشرافًا على الدارسين، دون أجر أو مكافأة، وظل هذا دأبه، لا يحيد عنه، ولا يقبل مناقشة فيه.

ويبدو أنه كان مقدرًا لنا أن نبدأ معًا أشياء كثيرة، وأن نشترك فى أشياء كثيرة أيضًا، لعل آخرها وأهمها هو تحقيق حلم ثقافى وطنى عزيز بإنشاء قاعدة بيانات وطنية (أرشيف وطنى) للمأثورات الشعبية.

بعد عودته من بعثته إلى معهد الفولكلور بجامعة إنديانا بالولايات المتحدة الأمريكية للحصول على درجة الدكتوراه فى الفولكلور، فى السبعينيات، أطلعنى على مخطط لإنشاء أرشيف للمأثورات الشعبية (الفولكلور)، ما زلت أحتفظ بصورة منه بخط يده.. لا أعلم لماذا أطلعنى على المخطط .. ولا لماذا أعطانى صورة منه .. ربما أراد أن نحلم معًا بإنشائه، أو ربما ليذكرنى بحلم الأساتذة الرواد الذى لم يكن قد تحقق، وربما لأنه بحدسه ورؤيته قدّر أننا سنحققه معًا .. لا أعرف ..

لقد كان إنشاء أرشيف وطنى للمأثورات الشعبية هو الهدف الأساسى من إنشاء مركز الفنون الشعبية فى خمسينيات القرن الماضى .. وظل الأرشيف حلمًا يراود الرواد الأوائل الذين كتبوا عنه وعن أهميته ثقافيًا وعلميًا ووطنيًا، ولم تساعدهم الظروف على أن يحققوه. وأذكر أننى عندما توليت إدارة المركز فى منتصف السبعينيات، قال لى أستاذى الدكتور عبد الحميد يونس إن علىّ أن أعيد المركز إلى رسالته وهدفه اللذين أنشئ من أجلهما: الجمع العلمى الموثق لمظاهر وعناصر مأثوراتنا الشعبية، وتصنيف هذه العناصر وأرشفتها وإتاحتها للمبدعين والدارسين. لكننى للأسف لم أستطع أن أحقق لا هذا ولا ذاك لأسباب كثيرة لا مجال للخوض فيها هنا .. ربما كان بعضها عدم

وجود الكوادر العلمية المتخصصة الكافية والقادرة على النهوض بهذا العبء، أو ضعف التمويل، أو لعدم الاقتناع أصلاً بوجود المركز ورسالته لدى القائمين على أمور الثقافة آنذاك؛ فسعيت إلى إنشاء المعهد العالى للفنون الشعبية الذى كان قد وُضع حجر الأساس لبنائه أوائل الستينيات، وخصص له وللمتحف المفتوح الملحق به الذى صممه المهندس الكبير حسن فتحى رحمه الله تسعة عشر فدانًا فى أكاديمية الفنون بحى الهرم، أملاً فى أن يتوفر لنا من خلال المعهد اكتساب الاحترام للمأثورات الشعبية باعتبارها مجالاً للدراسة العلمية، شأنها شأن غيرها من الإبداع الإنسانى، وأن يتوافر لنا أيضًا الكوادر العلمية المتخصصة فى الجمع والتوثيق والتصنيف وإعداد قواعد البيانات (الأرشيف).

بدأ المعهد أوائل الثمانينيات (١٩٨١) وشرفت بأن كنت أول عميد له، ولأسباب شخصية خاصة بالمسئولين آنذاك عن الأكاديمية تركت المعهد (١٩٨٧) ومن ثم لم يتيسر تحقيق الحلم.

بعد عودتى من عملى مستشارًا ثقافيًا فى إسبانيا عام ١٩٩٢، عرض علىّ الفنان فاروق حسنى - وزير الثقافة آنذاك - أن أنضم إلى أسرة وزارة الثقافة فشكرته، وقلت له إن هناك حلمًا قديمًا طالما تحدثنا عنه أثناء عملنا معًا فى روما أواخر السبعينيات، ولعله قد حان الوقت لتحقيقه، ألا وهو إنشاء الأرشيف الوطنى لمأثوراتنا الشعبية.

ابتسم. وقال "اختر الموقع الذى تريده". شكرته مرة أخرى واقترحت عليه أن أكون مستشارًا له، وأن أعمل على إنشاء الأرشيف. وافق، وظللت منذ ذلك الحين ألحّ على إنشاء الأرشيف، لكن لأسباب لا أعلمها لم يتحقق ذلك. وذات يوم - أواخر التسعينيات - إزاء إلحاحى عليه كلما رأيته، قال لى: "أليس هدف الأرشيف هو التوثيق" قلت: نعم، قال لى: "ما رأيك أن تتولى رئاسة الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية وأن تنشئ الأرشيف كجزء من الهيئة". فرحت وقبلت، لكن ظروفًا خاصة بالوزارة - احترمتها - حالت دون تحقيق ذلك آنذاك. وعاد السيد الوزير ليعرض علىّ رئاسة الهيئة مرة أخرى عام ٢٠٠٢ شكرته وقبلت وتوليت رئاسة الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية أملاً فى تحقيق الحلم، وكان أن خاطبت مكتبة الكونجرس من أجل معاونتنا فى إنشاء مركز مماثل للمركز المتميز التابع للمكتبة وهو "مركز الفولكلور والحياة الشعبية الأمريكية". ورحب المسئولون عن المكتبة وأبدوا استعدادهم لتقديم خبرتهم ومعاونتهم فى هذا الشأن وأرسلوا وفدًا لمناقشة التعاون فى هذا المجال وغيره بين الهيئة والمكتبة.

وكان من نتائج هذا اللقاء تقديمهم لمنحتين لاثنين من الشباب العاملين فى الهيئة ليكونوا نواة لإنشاء "مركز الحياة والمأثورات الشعبية المصرية" (الأرشيف) وذلك للتدريب والدراسة فى المكتبة، وسافر الشابان، وعادا، لكن، أيامى كانت معدودة فى الهيئة وقتها، وحالت البيروقراطية، وأسباب أخرى تتعلق بشخصى، دون تحقيق الأمل..

عاودت المحاولة وتقدمت للوزير باقتراح باتفاق وتوجيه أسعد نديم الذى لم يغب لحظة عن كل المحاولات التى قمت بها بالاتفاق معه، والاقتراحات التى قدمتها بمشاركته أن ينشأ الأرشيف فى إطار "صندوق التنمية الثقافية" على أساس أن يكون مشروعًا لتوثيق وتنمية المأثورات الشعبية. ووافق الوزير عام ٢٠٠٢ (أرجو ملاحظة التواريخ)



وبدأنا رحلة البحث عن مكان، واقترح أسعد نديم أن يكون "بيت الخرزاتى" أحد البيوت الأثرية التى كان له الفضل فى استعادتها وترميمها لتكون مواقع ثقافية تنشر الثقافة وتنميها، مقرًا للأرشيف.

وافق السيد الوزير، وأصدر قرارًا بإنشاء مركز ليضم الأرشيف باسم "مركز الإبداع الشعبى" وأن يكون مقره "بيت الخرزاتى" وللمرة ... !!! لا أعرف فى الحقيقة كم عدد المرات، وقفت البيروقراطية، وعدم حماس المسئولين التنفيذيين - رغم موافقة الوزير!! دون أن يقوم المركز، رغم وجود قرار وزارى بذلك .. ضاق صدرى، وشعرت بحزن عميق، وذهبت إلى العزيز أسعد نديم مهمومًا، مغتمًا، وحكيت له، وقلت إننى يئست من موضوع الأرشيف، وأنه رغم الكلام المعسول من المسئولين، والوعود البراقة، والإشادة بالمشروع باعتباره ضرورة وطنية، إلاّ أن الأمر يبدو أنه ليس من أولويات الوزارة أو غيرها، كما أن الدولة غائبة عن الوعى ولا سبيل إلى إفاقتها، وأننى لم يعد لدى ما أستطيعه أو أقدر عليه .. وقلت بالنص "يا دكتور أسعد أنا عملت خدى مداس سنين للّى يسوى واللى ما يسواش وانت متابع كل خطوة وعارف اللى اتعمل عشان خاطر الأرشيف .. وكان الأرشيف دا بنعمله عشان أبويا ولاّ أبوك مش عشان مصر .. مرة يقولوا لك المكان .. آدى انت حلّيت مشكلة المكان .. يرجعوا يقولوا لك ها نجيب فلوس منين .. الوزارة ما فيهاش فلوس ... !! ناقص نعمل أرشيف قطاع خاص .. أو يقولوا لنا اصرفوا عليه انتو .. حاجة تقصّر العمر، وتكرّه الواحد فى نفسه وفى الدنيا كلها .. يا دكتور أسعد أنا زهقت خلاص، وما عادش عندى حاجة أعملها ... غير ..." ولم أكمل فقد ابتسم ابتسامته الحانية التى يعرفها كل من عرفه وتعامل معه وقال "دا اللى مزعّلك .. ها نعمل الأرشيف .. أنا عامل حسابى فى خطة الخمسة وعشرين سنة اللى جايين إننا نعمل الأرشيف، وها نعمله" .. قلت .. "ها نصرف عليه منين؟؟" .. قال "اسمع .. فيه مبلغ باقى من المنحة اللى قدّمها الصندوق العربى للإنماء الاقتصادى والاجتماعى لمشروع ترميم وتنمية حارة الدرب الأصفر وبيت السحيمى وبيت الخرزاتى وبيت مصطفى جعفر، كان مخصص لمشروع تانى ما بقاش موجود. إذا وافق الوزير ممكن المبلغ يتخصص لإنشاء الأرشيف، وأنا عليّه إقناع الصندوق بالموافقة". عادت إلىّ الروح وأسرعت بالجرى إلى الوزير ونقلت إليه ما قاله الدكتور أسعد. ولم يستغرق الأمر وقتًا طويلاً، فقد وافق الوزير مشكورًا، وتولى الدكتور أسعد الحصول على موافقة الصندوق. وعاد الحلم ليصبح أقرب إلى أن يكون حقيقة .. ثم أصبح واقعًا عندما اجتمعنا فى نهاية ٢٠٠٧ (لاحظ التاريخ) فى فناء بيت الخرزاتى ليعلن الدكتور أسعد عن إنشاء الأرشيف بين جمع من المتخصصين والمهمومين بالمأثورات الشعبية.

هذا جزء مختصر من قصة طويلة هى قصة إنشاء الأرشيف، فقد كان علينا أن نقنع وزارة التعاون الدولى، والمجلس الأعلى للآثار، وجهات أخرى كثيرة بأهمية المشروع وطنيًا وعمليًا وثقافيًا، وربما يأتى يوم ننشر فيه كل الوثائق الخاصة بالمشروع.

إن القصة الكاملة لبناء الأرشيف لابد أن تحكى كاملة يومًا بالتفصيل وفاء للعزيز الأستاذ الدكتور أسعد نديم، واعترافًا بفضله، لأسباب كثيرة، شخصية وذاتية، وأسباب أخرى كثيرة علمية وموضوعية؛ ذلك أننى لا أستطيع أن أمنع نفسى من الأسى لفقده،

والحزن لفراقه، فقد رحل دون أن يسمح لنا أن نكرّمه بما يستحقه، وهو الأولى بالتكريم، والأجدر بالاعتراف بفضله والأحق بأن يقال له ـ على الأقل ـ شكرًا فأنت لم تكذب أهلك، ولم تخذل ناسك أبدًا. لقد رحلت وحلمنا لا يزال يحتاجك، وخذلنا الموت باختطافك فى غفلة منّا .. لم تكذبنا قط، ولم تخذلنا أبدًا، لكن خذلنا الموت عندما حرمنا من ابتسامتك وحنوّك ... منَ دأبِكَ وإصرارك ... ومن تواضعك وعلمك، ومن حرصك على التجويد ودقتك .. من تفاؤلك وثقتك فى المستقبل .. رحلت على غير موعد ودُفِن معك حزنك النبيل إزاء ظلم لم يكن بيدك دفعه وأنت الذى طالما انتصرت للمظلومين والمقهورين، ودافعت عن الفقراء والمستضعفين .. لا أستطيع أن أنسى نظرتك الخابية الحزينة ولا عبارتك المفعمة بالأسى قبل يومين من رحيلك، عندما قلت لى "هيّه دى آخرتها" وران صمت ثقيل بيننا .. لم أجد وقتها ما أقوله لك لأخفف عنك وأنا أشعر أن كل حرف فى عبارتك ينزف أسىً وألمًا وحزنًا .. وأنت الذى كمْ فرّجت كربًا، وخففت ألمًا، وأسعدت حزينًا .. وكنت اسمًا على مسمّى .. لم أستطع أن أحمل عنك بعض حزنك .. شعرت بعجز قاتل ..

لكن يا صديقى .. لن يصح إلاّ الصحيح، والمثل الشعبى يقول "السيرة أطول من العمر" وسيرتك وسيرة أسرتك أطول من أعمارنا جميعًا .. وأطول من الزمن ذاته..



نوال المسيرى[1]

أسعد نديم
(١٩٢٨ - ٢٠١١)

وُلِدَ أسعد نديم فى الثامن من ديسمبر سنة ١٩٢٨ فى حدائق القبة، وكان جده لوالده مصطفى نديم، وجده لوالدته عبد الرحمن فهمى حرحش من سكان بولاق، وكانت أسرته تعيش فى ذلك الحى، قبل أن يبنى والده البيت الجديد فى حدائق القبة، وقال لى أسعد إنه كان أول مولود فى هذا البيت الجديد وفتها، فـ "بيت القبة" هذا من أوائل البيوت التى أنشئت فى هذا الحى. واتسمت حدائق القبة فى ذلك الزمن بحقولها الخضراء وبقايا الحياة الريفية، فبالقرب من المنزل كانت هناك ساقية، وكان الرعاة يأتون بالماعز للرعى فى الحشائش، وكانت أسرته تشترى اللبن من فلاح كان يعيش بالقرب من المنزل ويمتلك جاموسة.

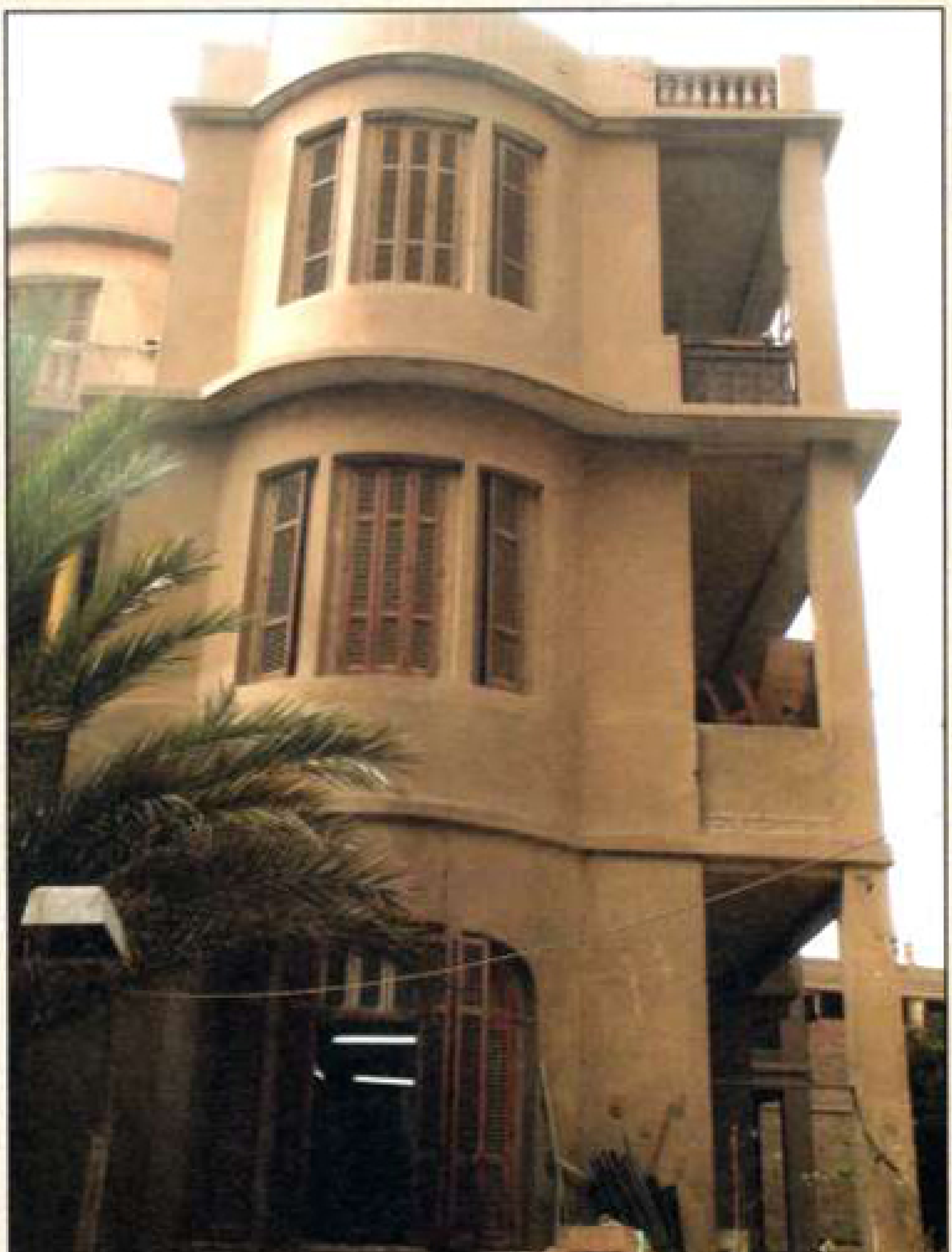
ووجدت العائلة الكبيرة المقيمة فى بولاق أن "بيت القبة" مكان ممتاز لقضاء يوم للتنزه والفسحة، وكان والداه شديدى الترحيب بزيارات العائلة لهم؛ فتلك الزيارات بالنسبة لهم بمثابة كسر لحدة الوحدة فى المكان الجديد. وكان لالتفاف العائلة الكبيرة حول والديه أثر كبير فى حياة أسعد، الذى كان يسعد كثيرًا بـ "لمة" العائلة حوله.

فى أوائل القرن السابق وافق الملك فؤاد على مشروع لتعمير المناطق الصحراوية بشمال القاهرة وغيرها من المناطق الأخرى، وبدأت شركة حدائق القبة فى تعمير ١٠٠ فدان، وأبدى الملك رغبته فى أن يكون سكان هذه المناطق الجديدة من علية الموظفين، وتم مد القطار من محطة كوبرى الليمون (محطة مصر) إلى منشية الصدر وكوبرى القبة وحمامات القبة، وكان للملك فى هذه المنطقة قصر معروف الآن باسم "قصر القبة" أو "سراى القبة".

ذكر لى أسعد أن مستثمرًا يهوديًا اشترى منطقة حدائق القبة، وباع متر الأرض آنذاك بجنيه واحد، فاشترى محمد نديم والد أسعد ألف متر، وبنى عليه "بيت القبة"، وكان البيت ذا شهرة واسعة فى المنطقة، حتى إن الوصول إليه لم يكن يتطلب سوى

ركوب الأتوبيس من ميدان الإسماعيلية (التحرير حاليًا) وأن يطلبَ الراكب من السائق أن ينزله عند "بيت نديم".

كان والد أسعد سبّاقًا فى الخروج من منطقة بولاق، سكن الجدود والكثير من الأقارب من الطرفين، واختيار المناطق الجديدة البعيدة عن التزاحم والبيوت العتيقة، وأصبحت هذه الخطوة الجريئة نموذجًا لكثير من أفراد العائلة الكبيرة، ويبدو أن تصرفات والده فى مثل هذه الأمور شكّلت جزءًا من شخصية أسعد، الذى كان مرتبطًا بالجدود والتقاليد العائلية مع الرغبة فى التحديث والتطوير، فحينما عرض ابنه أدهم، منذ حوالى عشرين سنة، أن نترك جاردن سيتى، حيث كنا نسكن آنذاك، ونبنى سكنًا فى منطقة الطريق الصحراوى، رحب أسعد بهذه الفكرة، وعمل على تنفيذها، وأصبح بيتنا مكانًا لتجمع العائلة الكبيرة والأصدقاء، كما كان والده يفعل فى بيت القبة.



بيت القبة.. المنزل الذى ولد به اسعد

لم يكف أسعد عن استرجاع ذكرياته فى "بيت القبة"، حيث عاش طفولته وشبابه، فى بيت يضم الأم والأب والأبناء والبنات وأزواجهم، وكانت حياتهم مثالاً للحياة المرحة والمشاركة والتواصل، وكانت تقاليدهم ومعتقداتهم وعاداتهم متشابهة مع ما لمسته من

أولاد البلد فى القاهرة الفاطمية.. كانوا يتخاصمون ويتصالحون، ولكنهم فى وقت الشدة يتضامنون ويتسابقون لخدمة بعضهم البعض.

ولكى نفهم شخصية أسعد واهتماماته، فمن الضرورى الحديث عن أجداده ووالديه، قال لى أسعد، بكل فخر، إن جده لوالدته، عبد الرحمن فهمى حرحش، كان سائق قطار الخديوى توفيق. وأضافت ابنة خاله الأستاذة صفية عثمان[٢] عندما سألتها عما يدور فى العائلة حول هذا الموضوع:

كانت مصر ثانى دولة فى العالم تدخل فيها السكة الحديد، ولكى ينشئوا القضبان، كان القائمون على تنفيذ المشروع فى حاجة إلى موظفين متعلمين، فاختاروا بعض الموظفين من حاملى الشهادة الابتدائية (كانت شهادة الابتدائية فى هذا الوقت مهمة جداً) وجدى عبد الرحمن كان من أوائل الناس الذين حصلوا على الابتدائية، وكان يعرف الإنجليزية، ويشغل أعلى وظيفة فى السكة الحديد؛ لذلك أرسلوه مع آخرين إلى إنجلترا للتدريب على تركيب القطار الذى كان المخطط له أن يعمل فى سكة واحدة (من مصر إلى الإسكندرية). وكان يتم اختيار العاملين فى الوظائف الفنية بالسكة الحديد فى هذا العصر من أبرع الشخصيات، وكانوا يدخلون فى تدريبات جادة لتعلم كيفية قيادة القطارات. كما كانوا حريصين على تعليمهم اللغة الإنجليزية، وكان جدى يعد من أبرع السائقين الذين تعلموا فى المدارس الإنجليزية المقامة من أجل موظفى السكة الحديد، وخاصة الفنيين منهم؛ ولهذا اختاروه لقيادة قطار الخديوى توفيق".

وتستطرد الأستاذة صفية: "كان لاختيار جدى لقيادة قطار الخديوى قصة طريفة؛ إذ إن الحكومة المصرية أقامت كوبرى إمبابة (سنة ١٨٩١) على النيل، وأقيم فوقه خط السكة الحديد، وكانت المرة الأولى فى تاريخ مصر أن يعبر قطار فوق كوبرى، وطلبوا من سائقى القطارات تجربة القطار والعبور به فوق النهر، ولم يقبل أحد منهم العبور بالقطار خوفًا من سقوطه فى النهر، حتى تطوع جدى عبد الرحمن بأن يقود هو القطار ويعبر به النيل[٣]، وتجمع الناس على جانبى النيل لمشاهدة هذه التجربة الفريدة، وبالفعل، عبر عبد الرحمن فهمى الكوبرى مصحوبًا بالتهليل والتصفيق، ووصل إلى الضفة الأخرى بسلام، فكانت مكافأته تعيينه سائقًا لقطار الخديوى توفيق حاكم مصر فى ذلك الوقت، وكان لوظيفته المرموقة التزامات؛ لأنه كان يقابل الخديوى فى محطة القيام ومحطة الوصول، وكان أثناء القيادة يرتدى عفريتة زرقاء (أوفرول) ولكن عمله كقائد لقطار الخديوى كان يحتم عليه أن يقابل الخديوى بملابس أخرى، فكان يأخذ معه بدلة بيضاء وجزمة بيضاء وجوربًا أبيض، ويضع كل ذلك فى غرفة ملحقة بغرفة القيادة؛ ونظرًا لأن القطار كان يسير بالبخار والفحم أعدّ غطاءٌ من "الدمور"[٤] يغطى به البدلة البيضاء وطقم الملابس الأبيض؛ حتى لا يتسخ من الدخان، وقبل محطة الوصول كان يخلع (الأوفرول) ويلبس البدلة البيضاء استعدادًا لمقابلة الخديوى عند الوصول، فكان يذهب لتحيته وتهنئته بسلامة الوصول، فيبدى الخديوى إعجابه بالملابس البيضاء النظيفة التى كان يقابله بها السائق، ويعطيه "الخِلْعَةَ" - وهى هدايا متعددة

وأموال ـ منحة للسائق الذى قاد القطار بصورة سلسة ومريحة، ومنها منزل كبير بحارة أسوات فى بولاق، وبصفته موظفًا حكوميًا كان يسمى "الأفندى"، وكان والدى عثمان أيضًا موظفًا، وكانت والدتى تسمى "أم الأفندى"، وكانت تفضل هذا الاسم على أى اسم آخر".

وتصف السيدة صفية منزل بولاق بقولها: "كان بيت حارة أسوات مكونًا من أربعة أدوار. الدور الأرضى كان به ورشة قطن، والدور الثانى كان سكن جدى. ولم يكن بالمنزل مياه، وكان حوش البيت يبدأ من الدور الثانى، وكان هذا الفراغ مكونًا من حوالى ٢٠ مترًا. وكان فيه فرن بلدى مبنى من الطين، كانت تأتى إليه سيدة لتخبز فيه العيش، وعلى اليمين (السنوار) وهو خزان روسى لتخزين المياه".

وتذكرنى هذه التفاصيل، التى ذكرتها السيدة صفية بنت خال أسعد، باهتمام زوجى بالتفاصيل فى كل ما يفعله، وهو ما ساعده فى عمله كباحث فولكلورى لا يفوته شىء، وساعده هذا دون شك فى دراسته واستيعابه تفاصيل صناعة النجارة العربية، كما ساعدته هذه الصفة فى توصيل المعلومة الدقيقة إلى تلاميذه، وإلى مَنْ تعلموا منه قواعد الحرف وأصولها المختلفة.

كان جد والد أسعد يعمل بالطباعة مساعدًا لنيكولا ماسباكى (لبنانى الأصل ويتحدث الإيطالية)، وأرسل محمد على باشا نيكولا إلى إيطاليا لتعلم ما هو حديث فى الطباعة آنذاك، وكان محمد على مهتمًا فى ذلك الوقت بإخراج جريدة تمكنه من توصيل أوامره إلى جميع أنحاء البلاد، فأصدر "الوقائع المصرية" التى ما زالت تصدر حتى الآن من المطبعة الأميرية ببولاق. وحكى لى أسعد أن والد جده كان يقوم بعمل أمهات الحروف من الرصاص، وكان هو الآخر من حاملى الشهادة الابتدائية.

أما جدّ أسعد، مصطفى نديم، فكان موظفًا فى المطبعة الأميرية ببولاق، ولم أستطع الحصول على معلومات كثيرة عن هذا الجد؛ إذ إنه توفى وأولاده صغار السن. وسار ابنه محمد نديم والد أسعد على درب أبيه، وعمل موظفًا فى دار الكتب، وظل بها حتى أصبح مديرًا لمطبعة الدار.

كان محمد نديم على اتصال بأعضاء المجمع اللغوى، وكانوا يتشاورون معه فى أمور الخطوط والطباعة، وعن طريقهم تم ترشيحه كأستاذ زائر فى مدرسة الفنون التطبيقية. وأثناء عمله بالمطبعة كان على علاقة بكثير من الكتاب والمثقفين الذين كانوا يتابعون تطور العمل فى مؤلفاتهم.

وذكر لى أسعد أن من بين هؤلاء الكتاب الدكتور طه حسين، الذى حضر فى أحد الأيام إلى الدار لمتابعة أحد أعماله، وكان جاهزًا للتسليم، فأخذه محمد نديم ليراجعه سريعًا قبل تسليمه، لكنه اكتشف به خطأ، فعلق طه حسين بالقول: "الصانع الماهر لا تقع عينه إلا على الخطأ". ذكرتنى تلك الواقعة بشىء مماثل، عندما كنا نعد أنفسنا لنيل شهادة الدكتوراه، وطلب البروفيسير دورسن من الطلبة أن يراجعوا كتابه الجديد بحثًا عن أخطاء مطبعية، وكان أسعد الوحيد الذى وجد خطأ فى حرف واحد.



ونشأت بين والد أسعد وعبد الخالق ثروت باشا علاقة مودة واحترام، فقد ساهم الأخير فى نشر المعارف وشاعت طباعة الكتب على يديه هو وأمثاله، وحينما توفى ثروت باشا فى مارس ١٩٢٨، وولد أسعد فى ديسمبر من العام نفسه، أراد والده أن يسميه ثروت، ولكن والدته كانت ترغب فى أن تسميه أسعد، سعيًا لاستكمال مشتقات "السعادة" وإطلاقها على أبنائها، فكان لديها ابنة اسمها سعاد وولد اسمه سعد (وعندما أنجبت ولدين بعد أسعد سمتهما سعيد وأبو السعود)، وحسمًا للخلاف، استقر الرأى على أن يتم تسجيله فى شهادة الميلاد باسم أسعد، ويُعرف فى العائلة وبين الأصدقاء باسم ثروت، وعندما تزوجت أسعد فوجئت بأن الجيل الجديد فى العائلة لم يكن لديه أى دراية باسم أسعد، فكان مشهورًا بـ "خالى ثروت" أو "عمى ثروت".

وكان أسعد يمضى جزءًا كبيرًا من إجازة الصيف مع والده بدار الكتب، وشأنها شأن أية حرفة، فإن طباعة الكتب لها أساليبها لتنفيذ أشكال تجذب الأطفال، وطبعًا كانت هذه الأشكال من الورق. وكثيرًا ما كان العمال بالمطبعة يعلمون أسعد كيفية عمل هذه اللُعب، وهو ما مارسه مع أحفاده، وكان يبهجه ملاعبتهم والحنوّ عليهم.

بعد إحالته إلى المعاش، حقق محمد مصطفى نديم أفندى كتاب "أساس البلاغة" وهذا الكتاب يعد من الكتب المهمة للمتخصصين فى التراث العربى.

ولم يقتصر العمل فى المطابع الحكومية على الجد ووالد أسعد، بل ضمت تلك الأماكن عم أسعد وابن خاله، وكان لأسعد عمّ آخر يعمل فى المطابع الحكومية، ولكنه كان متخصصًا فى ميكانيكا آلات الطباعة، وانضم إلى العمل فى معامل المطابع آخرون من الأقارب.

عملت والدة أسعد معلمة فى مدرسة المعلمات، وعندما خُطبت إلى والد أسعد تركت العمل؛ لأنه لم يكن مسموحًا بعمل المدرِّسة المتزوجة، وكان لوالدة أسعد الفضل فى إقناع عائلة أخيها بدخول ابنتهم صفية الجامعة. وأتمت صفية تعليمها الجامعى وعملت بالتدريس، ثم تزوجت من المخرج عمر جميعى، ولم يكن جميعى الوحيد فى العائلة الذى عمل فى الحقل السينمائى، وساهمت والدة صفية - وهى زوجة خال أسعد - فى إنتاج فيلم منذ أكثر من ٧٠ عامًا اسمه "عدو المجتمع"، واتجه أخو أسعد الأكبر سعد إلى الأفلام التسجيلية، وأصبح مديرًا للمركز القومى للأفلام التسجيلية، وأخرج أكثر من ١٠٠ فيلم، كما برع ابن خالته صلاح أبو سيف فى إخراج الأفلام الروائية التى تنحو إلى الواقعية. ومثلما تكتل الجدود فى مجال الطباعة، التحق بمعهد السينما أكثر من عشرة أفراد فى العائلة.

وكان لسعد نديم وصلاح أبو سيف، المعروفين بتوجهاتهما اليسارية واهتمامهما بالقضايا الاجتماعية والثقافية والفنية، أثر عميق فى حياة أسعد، كما كان لاهتمامهما بالعادات والتقاليد والمعتقدات التقليدية فى أعمالهما أثر ملحوظ أيضًا فى صياغة اتجاه أسعد إلى دراسة الفولكلور.



المخرج صلاح أبو سيف الذي تأثر به أسعد

إذن.. فتاريخ الأجداد يدل على أن أسعد جاء من أسرة معتزة بماضيها وتفتخر به، فقد حظى الجدود من الرجال والنساء بقدر كبير من التعليم والثقافة، لم يكن معتاداً بين الطبقة المتوسطة فى هذا الزمن، وكان والد أسعد يمتلك فى منزله مكتبة كبيرة، خصص لها حجرة، وكان أسعد دائم الجلوس فى هذه الحجرة، يقرأ ما بها من كلاسيكيات الكتب، وظل طول حياته قارئًا نهمًا، شديد الشغف باقتناء الكتب والجرائد والمجلات، ولم يبخل يومًا بالإنفاق على هذه الهواية.

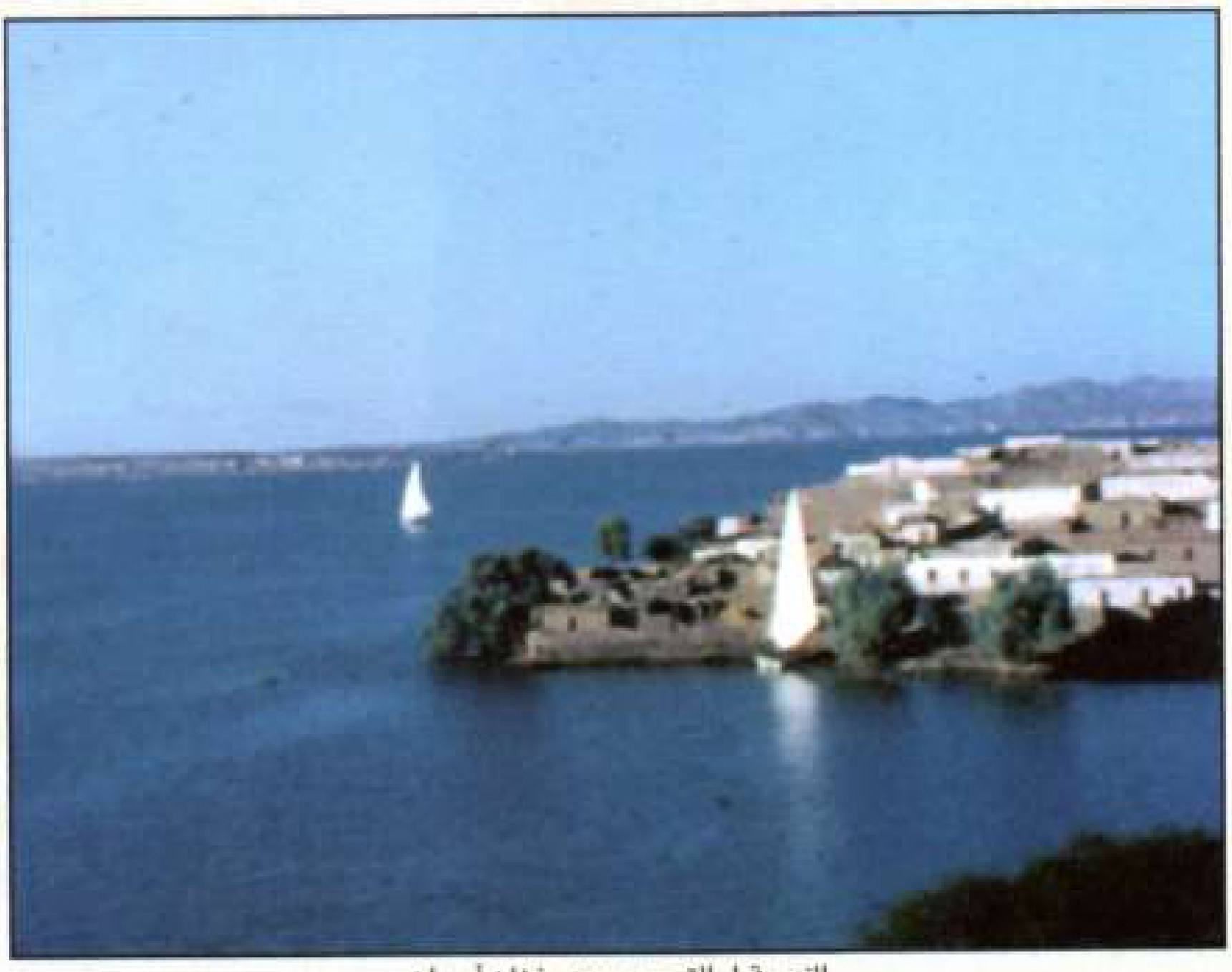
فى تلك الأجواء، لم يكن مستغربًا أن ينخرط أسعد فى العمل السياسى وهو لا يزال فى المدرسة الثانوية، وعندما التحق بقسم الاجتماع والفلسفة بجامعة القاهرة انضم إلى الجماعات الطلابية اليسارية، وتم اعتقاله مرتين، إحداهما فى عصر الملك فاروق، والثانية فى عصر عبد الناصر.

بعد خروجه من المعتقل اعتزل العمل السياسى المنظم، ولكنه لم يتخلّ عن الفكر اليسارى، ففى ٩ يونيه عام ١٩٦٧ عندما أعلن عبد الناصر تنحيه، ظل يردد: "البلد حتضيع.. لازم ننزل"، وقاد أسعد مظاهرة ضخمة من الدقى حتى التحرير، وفى هذا اليوم أصيب وفقد أسنانه الأمامية وكُسرت ساقه، فلازم المنزل فترة طويلة، فاستثمر تلك الفترة فى ترجمة كتاب "السينما فى معركة الأفكار"، وراجعه صديق عمره المفكر سعد زهران. والحديث عن نشاط أسعد السياسى وأصدقائه ومعارفه وفكره يحتاج إلى دراسة خاصة لأهمية هذا الجانب فى صياغة شخصيته وأسلوبه فى ممارسة الحياة.

كان من الصعب على أسعد أن يلتحق بأية وظيفة حكومية؛ بسبب رفض الأمن تعيينه لانتماءاته السياسية، وكانت كل مساعيه متجهة إلى العمل الوظيفى، وهو ما يتفق تمامًا مع نشأته العائلية، وانتماء جدوده إلى قطاع الموظفين، وهو القطاع الذى يُكسب المنتمين إليه صفات تختلف عمن يعملون بالتجارة أو الصناعة أو الزراعة.

كان هذا القطاع يدرب العاملين به على الالتزام والدقة والاهتمام بالمظهر، مما جعل لموظف الحكومة هيبة واحترامًا ومكانة، بالإضافة إلى ميزة الدخل الثابت، وكانت العائلة بأكملها تتحدث عن ضرورة الارتباط بالعمل الوظيفى. ولم يتجه أسعد إلى العمل فى الصناعة والقطاع الخاص إلا بعد زواجنا وتشجيع والدى له؛ ذلك أننى أنتمى لأسرة كلها صُنَّاع، تقدر قيمة العمل الصناعى، فلم يهتم أحد من عائلتى بالتشبث بالوظيفة.

كان أسعد ـ برغم ما واجهه من ظروف صعبة من اعتراض الأمن على توظيفه ـ مؤمنًا بفكرة تحويل الظروف غير المواتية إلى ظروف مواتية، فَقَبِل أن يعمل مع أخيه سعد فى جمع المادة العلمية لسلسلة أفلام تسجيلية للتليفزيون المصرى اسمها "فن بلادنا"، وكان سعيدًا بهذا العمل المؤقت؛ لرغبته فى التعرف على فنون مصر، وهو ما أتاحه مساعدته لأخيه فى عمله. كما قرر أن يشغل نفسه بالدراسة أيضًا، فالتحق بمعهد الدراسات الإفريقية للحصول على الماجستير. وكان هذا المعهد يشترط أن تتم الدراسة الميدانية للرسالة فى بلد إفريقى، وتصادف أن أعلن مركز البحوث الاجتماعية بالجامعة الأمريكية عن احتياجه لباحثين يقبلون العمل فى مشروع عن رصد الثقافة النوبية قبل أن يتم تهجير أهلها إلى كوم أمبو، بسبب إنشاء السد العالى وما سيترتب عليه من غرق الأراضى النوبية بأكملها. وعرض أسعد على إدارة معهد الدراسات الإفريقية إمكانية اختيار النوبة كمكان للدراسة الميدانية، وبعد حصوله على الموافقة، اتجه إلى مركز البحوث بالجامعة الأمريكية ليعمل متطوعًا؛ حتى يتسنى له جمع المادة اللازمة لرسالة الماجستير، ولكنه عُين بأجر، ولم يخطر بذهنه أنه سيمكث فى هذه الوظيفة لما يقرب من ٢٥ عامًا. وفى نفس الوقت كنت أستعد لتحضير رسالة الماجستير بالجامعة الأمريكية عن النوبة، وتم تعيينى فى المركز، ولمدة سنة كاملة ساهمنا معًا فى عمل مسح كامل عن النوبيين بالقاهرة والإسكندرية (عام ١٩٦٢).



النهر قبل التهجير وبعد خزان أسوان



السكن المخصص لأسعد ونوال

سافر أسعد إلى المالكى بمنطقة العرب، وسافرت إلى دهميت بمنطقه الكنوز. وقبل نهاية المشروع تعارفنا ثم تزوجنا. ورأت إدارة المركز أن أنتقل إلى المالكى لأعمل مع أسعد وأتناول دراسة حياة المرأة فى المالكى (سنة ١٩٦٣).

بعد الانتهاء من مشروع النوبة انخرطنا ولمدة خمس سنوات فى مشاريع خاصة بتنظيم الأسرة فى الدلتا، ومن خلال المشروع تعرفنا على المعتقدات الريفية الخاصة بدورة الحياة، والمعارف المتعلقة بالطب الشعبى.



إحد المعتقدات التقليدية: تكحيل عين المولود وحاجبيه

حصل مركز البحوث بالجامعة الأمريكية على منحة خاصة تسمح لخمسة أفراد من الباحثين فى هذا المركز بالالتحاق بإحدى الجامعات الأمريكية لنيل درجة الدكتوراه

فى أحد المجالات التى تفيد المركز. وتم قبولنا فى أكثر من جامعة، لكن أسعد كان مصرًا على أن نلتحق بجامعة إنديانا لكى يدرس الفولكلور مع ريتشارد دورسن عالم الفولكلور الشهير آنذاك. وأثار هذا الاختيار زوبعة فى المركز، وخاصة من قبل نائب المديرة، الذى كان يرى أن المركز لن يستفيد من هذا التخصص، ولكن كانت المديرة الراحلة الدكتورة ليلى الحمامصى واسعة الأفق، ورأت أن تنوع التخصصات يثرى المركز.

سافرنا مع أولادنا أدهم (٦ سنوات) وهند (٣ سنوات) وكان ذلك فى سبتمبر ١٩٧٠، وأمضينا سنتين فى إتمام المقررات المطلوبة والامتحانات، ورجعنا إلى مصر لإتمام الدراسة الميدانية لمدة سنتين، تخللتها حرب أكتوبر. واختار أسعد دراسة الحرف التقليدية بالقاهرة الفاطمية، وتناولت أنا الحياة فى الحارة بنفس المنطقة. وبعد الانتهاء من هذه المرحلة عدنا إلى جامعة إنديانا لكتابة الرسائل ومناقشتها.

كان أسعد شديد الاهتمام بجمع كل ما هو متصل بالحرف التقليدية الموجودة بالقاهرة، واتسع الميدان عليه؛ حتى إن أساتذته نصحوه بأن يركز على موضوع واحد، لكى يستطيع الانتهاء من الرسالة. وما تناوله أسعد بالتحليل والكتابة تركز على النجارة العربية فقط، ولكنه استفاد مما جمعه عن الحرف الأخرى أثناء تنفيذ مشروعه لتنمية الحرف، وكان مؤمنًا بنظرية الـ Feed back المتمثلة فى علم السيبرنتيكا، وكان يطبقها فى عمله، فكان يرى ضرورة الاستفادة من التجارب السابقة، ذلك أن كل مرحلة من أى عمل هى نتاج ما سبقها من مراحل تغذيها وتؤكدها.

أثناء وجودنا بأمريكا، كان الكثير من المصريين هناك يحاولون إقناعنا بالحصول على الإقامة كخطوة للحصول على الجنسية، ولكن أسعد رفض هذه الفكرة نهائيًا، وعدنا إلى مركز البحوث. وبدأ أسعد مرحلة جديدة من حياته، تتسم بالمعاناة والصراعات الوظيفية، خاصة بعد انتقال الدكتورة ليلى الحمامصى للعمل بالأمم المتحدة، وصعود نائبها الدكتور سعد جاد الله إلى رئاسة المركز، فلم يجد أسعد مجالاً لتطبيق ما كان يحب والاستفادة مما درسه، وكان يُكلف بأعمال لم تكن تروق له، ولم تفجر طاقاته العلمية والفكرية، وشكلت هذه الظروف فترة حرجة فى حياته، وفكر جديًا فى العمل الخاص، ولم يكن سعيدًا فى هذه المرحلة، ولم يخفف عنه همه فى هذا الوقت سوى التدريس.

درّس فى الجامعة الأمريكية والمعهد العالى للفنون الشعبية ثلاث مواد: الفولكلور التطبيقى والمتاحف، والثقافة المادية، وكان شديد القرب من تلاميذه، وحتى الآن يتذكر من درس معه الأماكن التقليدية التى أطلعهم عليها، وكيف تفتحت آفاقهم على عالم يحيط بهم لم يفطنوا إليه.

قالت الأستاذة سارة عياد عن تجربتها معه فى التدريس:

"معرفتى بالدكتور أسعد بدأت أثناء دراستى فى معهد الفنون الشعبية، حيث درس لى مادة الثقافة المادية، وكانت هذه المادة من أمتع المواد التى درستها بسبب طريقة تدريسه، فكان من المدرسين القلائل الذين اهتموا بتدريس الطلبة نظريًا وتطبيقيًا فى

آن واحد، فكنا نزور معه الأماكن التاريخية التى درسناها ليعيد شرحها من جديد على أرض الواقع، وكان شرحه بإسهاب، فيدخل فى تفاصيل التفاصيل، وبدقة متناهية وبنوع من التشويق، ويجعل الطلبة فى نهاية محاضرته يشعرون بارتواء معرفى غزير، وشعور وجدانى بالانتماء وعظمة موروثاتنا".

"وأيضًا كان يهتم بعرض الصور والخرائط التوضيحية، ومن أهم ما كان يؤكده علينا أثناء الدراسة هو أهمية العلاقة بين الصبى والمعلم والدارس والمدرس.. إلخ. ومدى إتقان العمل والدقة فيه لإخراج المنتج الجيد. وقد لمسنا هذا المعنى عندما زرنا مشروع المشربية الذى كان يتبناه، وكانت هذه إحدى الأسباب لاختيارى موضوع الحمام الشعبى لعمل رسالة الدبلوم".

لم يكتفِ أسعد بالتدريس؛ لأنه كان مؤمنًا بأنه يجب على الباحثين فى البلاد النامية ألا يكتفوا بالدراسات النظرية، بل يجب أن يبذلوا جهدًا كبيرًا فى تطبيق نتائج الأبحاث. واصطدم بهذا الواقع عندما كان يجوب أنحاء القاهرة التاريخية لجمع المادة اللازمة لدراسة الحرف التقليدية. زار جميع الأماكن الأثرية "بالقاهرة التاريخية" بصحبة الكثير من الحرفيين والمهتمين بالآثار، وكان يستاء جدًا من إهمال الدولة لهذه الكنوز، وعندما قرر أن يدخل مجال الترميم والاستفادة مما درسه عن الحرفيين التقليديين وحرفهم (المعروف أن الحرفيين التقليديين كانوا هم المسئولون عن تشييد المنشآت فى هذه الأزمنة التاريخية) اصطدم بالواقع للمرة الثانية، عندما اكتشف ندرة الحرفيين المهرة خاصة بعد حرب ١٩٦٧، حيث كثرت الهجرة إلى البلاد العربية؛ لذلك أنشأ "معهد المشربية لتنمية فن بلادنا"، وكان اختياره لهذا الاسم دليلاً على مقدرته على التخطيط والفكر المتأنى فى كل ما كان يقدم على عمله؛ لذلك كان من الصعب أن يرجع فى قرار اتخذه.

وبدأ هذا المشروع بأربعة فنانين (هكذا كان يصر على أن ما يقدمونه فنًا) فى غرفة واحدة ببدروم منزل يملكه والدى بالدقى، وكان إصراره على تسمية مشروعه معهدًا مثارًا للتندر، ولكن اختيار كلمة "معهد" كان لهدف أساسى فى فكره، فالتحاق الصبى بورشة ما لتعلم حرفة شبيه بدخوله معهد صناعى.

وتسببت كلمة معهد هذه فى مشاكل كثيرة مع إدارة التراخيص الصناعية، فإذا كتب بالرخصة معهد فيجب أن يحصل على موافقة وزارة التربية والتعليم. وتطلب هذا المفهوم مجهودًا جبارًا لإقناع المسئولين حتى وافقوا. وكثيرًا ما كان يطرق بابنا طلاب يظنون أننا نتبع التنسيق الجامعى. أما مفهوم "فن بلادنا" فيرجع إلى فكره الراسخ بأن هذه الحرف فن جدير بالاحترام. ومسمى "فن بلادنا" كان بتأثير حبّه وتعلقه بأخيه سعد ندي الذى فتح عينيه على هذه الفنون، عندما عمل معه فى سلسلة أفلام تسجيلية باسم فن بلادنا. أما كلمة "تنمية" فكانت أساسية بالنسبة للمشروع، فهى أساس العمل التطبيقى. أما اختيار كلمة "مشربية" فكان لسببين، أولهما بحثه عن كلمة واحدة تجمع حِرَفَ خان الخليلى التقليدية، وثانيهما رؤيته أن انتشار هذه الفنون يكون بدعم من السياحة



والتصدير، ومن ثم كان لا بد من اسم أجنبى قصير. فإذا ترجمنا "معهد المشربية لتنمية فن بلادنا" إلى الإنجليزية صارت National Art Development Institute of Mashrabeyia لتمثل الحروف الأولى اسم نديم بالإنجليزية NADIM .

كان هذا المعهد تجربة عملية خصبة لتدريس مادة الفولكلور التطبيقى؛ إذ كان يضم أكثر من عشر حرف تقليدية.

اشتركت مع أسعد فى عام ١٩٧٧ لعمل بحث عن المناطق العشوائية المحرومة من توصيلات المياه إلى البيوت فى مدينة القاهرة، وكنا نقوم بهذا العمل لحسابنا الخاص أثناء أجازة الصيف. واستعنا بطلبة من الجامعات المصرية لجمع المعلومات المطلوبة من سكان هذه المناطق، وقابلت حديثًا أحد هؤلاء الطلبة ويعمل حاليًا طبيب أسنان مرموقًا، قال لى: "أنا لا أنسى هذه التجربة. لقد كانت أول مرة فى حياتى أشعر بأن هناك أناسًا فى مصر تعيش فى هذا الحرمان. وأتذكر أن فى تلك الفترة دعيت إلى فرح فى فندق الماريوت، ولم أكن قادرًا على استيعاب الفرق فى المعيشة، ولم أستمتع بالفرح. تعلمت كثيرًا من اشتراكى معكم فى هذا البحث".

لقد نشرت الجامعة الأمريكية هذه الدراسة تحت اسم "الحياة بدون مياه" Living Without Water وكان هذا البحث من أوائل ما كتب عن المناطق العشوائية. تقاضينا أجرًا لهذا البحث قيمته ٢٥ ألف جنيه مصرى. وكان هذا المبلغ نواة معهد المشربية لتنمية فن بلادنا، ومن بين الجامعيين فى هذا المشروع شاب اسمه سيد صابر (خريج كلية تجارة) لمس أسعد فيه القدرة على استيعاب التراث وتقديره. وعلى الرغم من أنه كان يعمل موظفًا بالشهر العقارى، لكن بمجرد أن طلب منه أسعد أن يعمل معه وافق على الفور، وتقدم بطلب أجازة بدون مرتب لمدة سنة كتجربة، لكن هذه السنة امتدت لتصبح أكثر من ثلاثين عامًا، ولا يزال سيد يعمل معنا حتى الآن.

أما عن تجربة المعهد وأسلوب أسعد فى تنمية الحرف والعاملين به، فمن الأفضل أن أنقلها على لسان سيد صابر، الذى علمه ووثق فيه، حتى أصبح مدير المصنع. قال سيد صابر:

"لم يكن قد مر وقت طويل على بدء هذا المشروع المتفرد؛ حين التحقت بالعمل مع هذه الأسرة (وأقصد هنا ليس فقط أسرة الإدارة ولكن كل من عمل تحت سقف هذا المسمى) إنه "معهد المشربية لتنمية فن بلادنا".

"كان ذلك منذ ما يتجاوز اثنين وثلاثين عامًا، السبت الأول من ديسمبر عام ١٩٧٩ ومنذ اللحظة الأولى التى وطئت فيها أقدامى فى هذا العالم.. كان هو الأستاذ والمعلم ومفتاحى إلى أصول المعرفة فيه.. إنه الأستاذ الدكتور أسعد نديم.. الذى قادنى بصدق إلى التعلم والمعرفة فى ذلك العالم البديع.. عالم الفنون التقليدية".

"وكانت البدايات.. كانت مرحلة إن صح التعبير يمكن وصفها بمرحلة وضع الأساس. تم ذلك وفقًا لرؤية محددة وفهم عميق لطبيعة وسلوك الصناع والمتدربين، فكانت بحق مرحلة اللاتهاون فى أصول التصنيع، مهما كانت التكلفة، وبإصرار شديد ودائم على

مراعاة أصول الصناعة وأسس اختيار الخامات والأدوات من حيث الأفضل، والاحترام العميق للعلاقات والنسب بين أجزاء المُنتج.. لم يكن الدكتور نديم برغم التفاصيل الهائلة يتجاوز عن أى منها مهما بلغ عدم أهميتها، وأكرر ومهما بلغت تكاليف هذا الإصرار غير المسبوق على تنفيذ قطعة فنية ذات مستوى رفيع. وللحقيقة كم انتابت الصناع أو الفنانون ـ كما كان يطيب له أن يؤكد دائمًا على أنهم ليسوا (صنايعية) وإنما فنانون ـ "أقول كم انتاب أحدهم أو البعض منهم الدهشة والإحساس بأنه من الممكن التجاوز عن التفاصيل غير المؤثرة فى الشكل العام ولا فى المتانة.. ومع هذا كان هذا الأستاذ المعلم يصر دائمًا على ضرورة اتباع تعليماته فى هذا المجال دون أدنى تصرف أو تهاون".

"ولعل من العبارات التى صرنا نتناولها فيما بعد على سبيل الدعابة قول أحد العاملين معنا تعليقًا على إصراره الدائم أن نراعى الدقة فى القياسات (هى بالسنتى) فكان رد الدكتور نديم (لأ طبعا مش بالسنتى ـ دى بالمللى)، وليس أدل على جدية هذا التوجه من إعطائنا تعليمات باستخدام أجهزة قياس يبلغ معدل انحرافها ٠,٠٥ مم (خمسة بالمائة من الملليمتر) وتعميم استخدامها فى كل المراحل؛ لمراعاة عوامل الدقة من بداية العملية الإنتاجية، بل ذهب فى توجهه هذا إلى أبعد من ذلك؛ حيث انتقاء الأخشاب واستخدام الأفضل دائمًا.. بل شراء الأفضل وإن كان السعر مختلفًا، وكانت له فلسفته المحترمة فى هذا الأمر؛ حيث إن الأعمال التى تتم على الخامات المستخدمة أعمال كثيرة وغاية فى الدقة. وتستغرق وقتًا كبيرًا. فكان يقول دائمًا (لا يصح أن تستخدم قطعة خشب غير جيدة وتبذل فيها كل هذا الجهد، الأولى أن تستخدم قطعة تستحق)".

"على مدار ما يزيد على ٦ سنوات ـ هى الفترة التى انقضت فى مكاننا الأول الذى بدأ بغرفتين وعدد من العمال لا يتجاوز عدد أصابع اليدين، حين التحقت بالعمل معهم ـ كان التأكيد الدائم على ضرورة احترام المواصفات والقياسات بدقة متناهية من أولويات شغله الشاغل، بالإضافة إلى ضرورات التعلم، حتى أصبحت الدقة نمط أداء للمجموعة التى عملت معه فى هذه المرحلة من البدايات، والتى استطاع بها أن يكوّن مجموعة من الكوادر الفنية رفيعة المستوى، كان لدوره الكبير فى تعليمها مهارات التدقيق والقيم الفنية لكل حرفة من الحرف والأصول المرعية التى دأب على الاستمساك بها أكبر الأثر مستقبلاً فى إنجازها لمشروعات (فى ظل هذه الفنون اليدوية وبهذا القدر من الدقة) تعتبر مشروعات عملاقة وبمستوى رفيع. وكم كانت تكلفة هذا المبدأ الثابت لديه هائلة من القِطع التى أعيد تغيير أجزاء منها أو التى ألغيت بالكامل، فقط لتصور البعض أن خطأً هامشيًا يمكن أن يسمح به أو يجعله يمر.. ولكن.. أبدًا.. لم يحدث".

"على مستوى آخر وهو مستوى التعليم.. كان هذا الأمر بالنسبة له أمرًا من الثوابت المبدئية.. فالمشروع الذى كنا ننتمى إليه كانت له رسالة واضحة تمامًا.. فالمسمى "معهد المشربية لتنمية فن بلادنا" لم يكن اختياره عبثيًا بل وفقًا لهدف محدد، وهو خلق جيل من الصناع المهرة، بل متميزى المهارة كلٌ فى حرفته، وفقًا للأصول الصحيحة

لهذه الصناعة وكيف تم إنتاجها (على أيدى المصريين المهرة التى تحمل الآثار المصرية لمساتهم إلى الآن) حتى لا تُهمل هذه الحرف وتظل وفقًا للقيم والأصول الصحيحة باقية، وكيف يستطيع تدريب جيل من الشباب يظل يحمل تفاصيلها ويتناقلها وينقلها للمتدربين والملتحقين من الصبية".

كانت تأكيداته على الدوام للأسطوات وأصحاب الخبرة نسبيًا من الصناع على ضرورة أن يتعامل مع الصبية لا كما تعلّم هو - أى الأسطى - "سلسلة طويلة من الذكريات التى كان التعسف والعنف هى القاسم المشترك فيها على اختلاف الحرف وظروف تعلم الأسطوات القدامى من شخص للآخر".

"لقد كان ينشد أسلوبًا إنسانيًا فى التعامل كان مؤمنًا به ومصرًا عليه فى كيفية التدريب، والصبر على الصبية حتى يستوعب كل منهم أسلوب وخطوات العمل، وكيف بالأساس يتجنب الإصابة وتكون احتياطيات الأمان متوافرة بالدرجة الأولى.. ثم كيفية مخاطبة الصبى بهدوء.. حتى إنه كان يكرر للأسطوات دائمًا حال ندائهم على الصبية بـ"ياد" أو "يلا" أو "يا بن..." كان دائمًا ما يؤكد عليهم بضرورة أن يناديه باسمه.. وكم كنت ألمح نظرات الامتنان والرضا فى أعين الصبية بسبب اهتمامه بهم ومعاملتهم باعتبارهم أبناءه وتلاميذه، وللحق أنه فى المرات التى كان يسأله أحد عن مسألة فنية لم يكن يبخل بوقته ويظل يشرح للسائل ماهية الأمر بمنتهى التفصيل بدون ملل مهما كان الوقت.. لقد كان يعد جيلاً من المهتمين بهذه الفنون ولم يدخر وسعًا على الإطلاق فى أن يتعلموا إلى أبعد الحدود".

"ومما لن أنساه إصراره الشديد على تحرير عقد تدرج مهنى (فى مكتب العمل) للصبية غير المؤمن عليهم فور التحاقهم بالعمل معنا".

كنا فى بدايات العام ١٩٨٠. وكان "مركز التصميمات الهندسية والصناعية" بالهرم - أحد المراكز المحترمة التابع لوزارة الصناعة - قد أعلن وقتها عن دورة فى "تشغيل وصيانة ماكينات ومعدات ورش النجارة". وللتاريخ.. سألنى يومها إن كنت أرغب فى حضور هذه الدورة أم لا.. ورحبت جدًا بالفكرة.. لأنها بالأساس ستزيل رهبة التعامل مع هذه الماكينات، وتمكن بالتأكيد من اتخاذ قرار أميل إلى الصواب بعد التعرف على ما يتعلق بها من معرفة.. وأذكر أنى كنت المتدرب الوحيد من القطاع الخاص، والباقون مهندسون كبار فى هيئات ومؤسسات وشركات لم يكن أحدهم يتخلى عن رباط عنقه وتأنقه، وكنت الأصغر حينها، فكنت بالتحديد "الواد بليه" "اللى إيديه بها الشحم وهو اللى يفك ويربط" وكم استفدت من هذه التجربة، وكان سؤاله اليومى: ماذا كان لديكم اليوم، وهل الأمر مفيد فعليًا أم ماذا؟.. وكنت أشرح ما يتم وكيف يمكن أن نستفيد منها، وبعد عدة شهور كانت "دورة فى الدهانات الحديثة فى النجارة" وتكرر نفس السيناريو، وبالفعل قفزت هذه الدورات بحجم المعرفة لدى من الصفر إلى درجات أعلى استطعت منها أن أحدد ما إذا كانت رؤية العامل فى إمكان إتمام أمر ما من عدمه صحيحة أو غير ذلك. إن تشجيعه لى أن أتلقى المعرفة من هذه الدورات على بساطتها أكسبنى



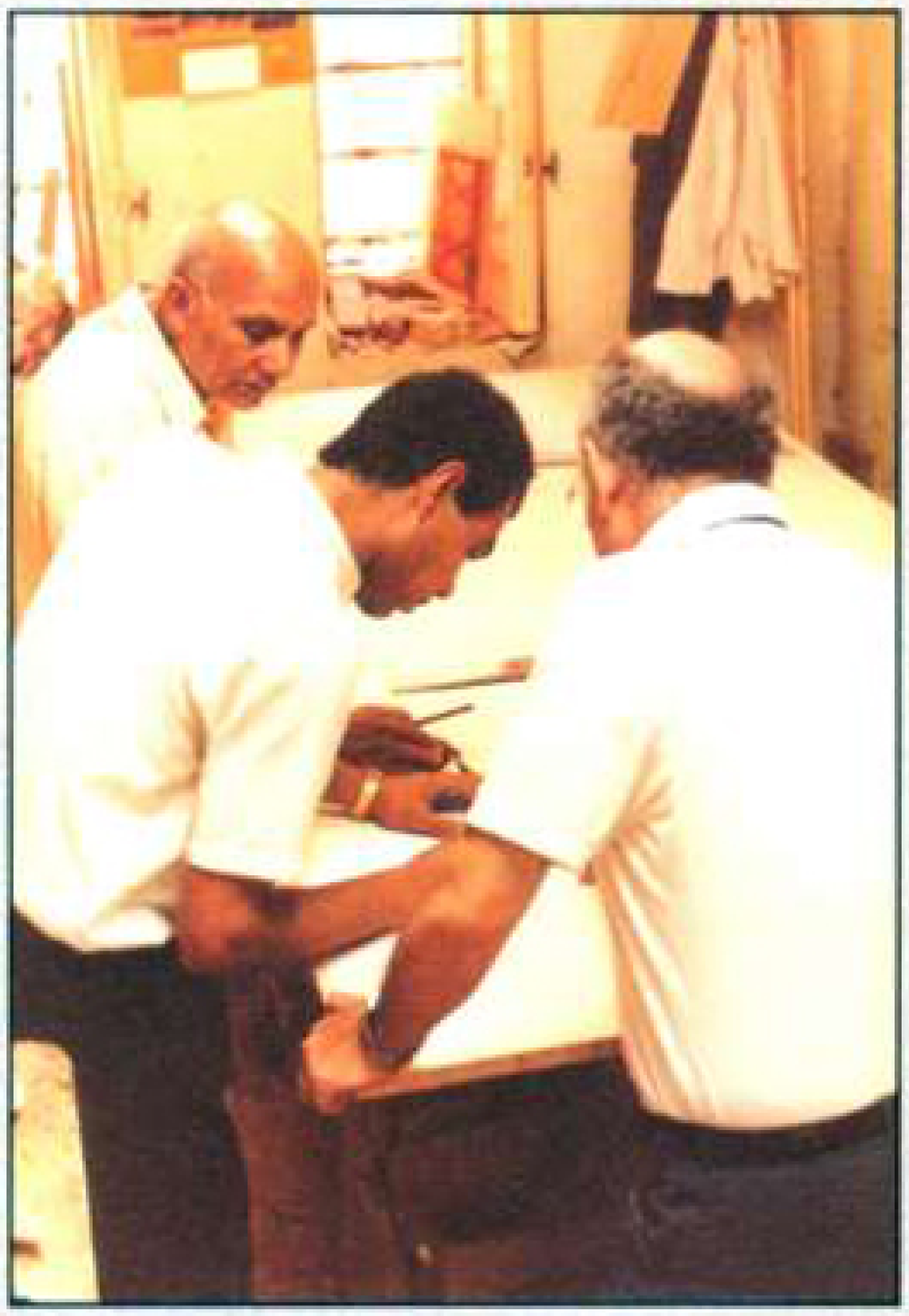
الكثير مما كنت فى حاجة إليه وقتها من ثقة نابعة من التعلم، وكانت رؤيته صحيحة تمامًا فى هذا الاتجاه".

يا له من أمر رائع لقد استطاع هذا الأستاذ المعلم أن يحول المهنة إلى حياة، ويجعل التعاطى مع المفردات والتفاصيل الدقيقة شيئًا محببًا للنفس، ويحول التصدى لحل التعارضات الفنية والمشاكل الحرفية على اختلافها إلى "عشق".

"وأعود إلى مساحة رحبة فى تلك المرحلة - وكان يعد لى فيها أستاذًا بشكل حقيقى وبصورة مباشرة - هى مرحلة تعليمه لى أسس الرسم الهندسى لهذه الفنون وضوابطه وعلاقاته، وكيف أنتجها الصانع المصرى قديمًا وإلى أى عصر تعود: مملوكى.. عثمانى.. أندلسى.. إلى غير ذلك من تفاصيل".

"كان لا يمل من الإسهاب فى تفاصيل التفاصيل.. وللحق كان هذا دأبه دائمًا، فقبل هذه المرحلة حين كان يقوم بنفسه بشرح الأعمال لمن سيقوم بتنفيذها، لم يكن ليترك المتلقى أيًا كانت درجة استيعابه ينصرف من أمامه إلا وقد استوعب الأمر حتى أدق تفاصيله، برحابة صدر غير مسبوقة، كان له أسلوبه الجميل وقدرته على التوصيل، وتوضيح المعلومة إلى أبعد حد وبشكل أستطيع أن أدعى معه أنه كان يعلم بالدفء".

"إلى جانب أنه كان دافعًا هائلاً على أن يفجر الطاقات الإبداعية لدى الجميع بصورة إيجابية أكثر من رائعة، ويشجع كل إضافة ويستحسنها، وينمى فى الجميع هذا التوجه ويحرص عليه.. ولن أنسى أسلوب شرحه الدقيق والنماذج المرحلية التى كان يخطها بيده عن كيفية إعداد رسم بعينه، ويكتب الخطوات بمنتهى التفصيل، كأنه درس خصوصى يمكن لمن يقرأه ولديه بعض الاهتمام أن يقوم بإعداد الرسم بصورة يسيرة للغاية ودقيقة فى الوقت ذاته".



د. أسعد يبين لسيد أصول الرسم الهندسى للنجارة التقليدية

"إن تكلفة لا تقدر بثمن تلك التى تحملها من أجل الارتقاء بالمستوى المهارى والتقنى للعاملين معه.. هو استثمار حقيقى فى البشر أمكنه على مدار هذه السنوات أن يُعد جيلاً من الكوادر القادرة أن تؤدى عملاً فنيًا رائعًا، وعلى مستوى رفيع".

"جوانب أخرى علمنا إياها كانت تبدو رؤيته فيها وفقًا للموقف، منها أنه فى عام ١٩٨٤ أعد مشروعًا لماكينات مساعدة فى جانب من الأعمال ليتم تصنيعها، وأرسل تصميماتها إلى أحد مصانع الماكينات فى إيطاليا، وذهب الابن أدهم نديم إلى إيطاليا لمتابعة تنفيذ احتياجاتنا والوقوف على دقائق هذه الماكينات، وعند وصول هذه الماكينات كان لزامًا علينا معرفة ما يتعلق بها، من حيث التشغيل ثم الصيانة، ومن بينها تغيير الزيوت، وكانت قائمة الزيوت متعددة الأنواع والمسميات ودرجات اللزوجة، وكلها منتجات لشركات أجنبية. وللتاريخ، عكف الدكتور نديم بمساعدة ابن عمه عبد الحميد نديم، المهندس بشركة مصر للبترول على دراسة المكافئ لكل نوعية من هذه الزيوت من منتجات شركة مصر للبترول، وفى قناعة كاملة لوجودها وبنفس الكفاءة فى الأداء مستعينًا بأصحاب الخبرة فى هذا الأمر من الكيميائيين، حتى قادنا إلى جدول بديل ومكافئ تمامًا فى الأداء للمنتج الأجنبى، وحينما سألته لم وهذه الشركات موجودة منتجاتها فى مصر، قال بدون تردد: (عشان تفضل الفلوس فى البلد)".

ومن أقواله: "لما تسافر سافر على مصر للطيران.. ولما تشترى اشترى من شركة مصرية"، و"يا ريت كان فيه عدد وأدوات ومعدات يدوية مصرى بنفس كفاءة المستورد".. هذه الرؤية لم تكن مصادفة.. إنها قناعات محددة فى كيفية المساهمة فى نمو الاقتصاد بوعى وحس وطنى به من العمق والأصالة ما ليس بالقليل.

"أعود للحديث عن قيمة التعليم واكتساب المعرفة ورؤيته له.. ففى تلك السنوات من البدايات وبعد أن صارت أقدامنا تلك التى صنع لها طريقًا أكثر رسوخًا وثقة، أطلق يدنا فى التعلم اعتمادًا على مراجع متخصصة فى مجال الفنون التقليدية أيما تخصص. وأذكر أن رقمًا مفزعًا دفعه دون تردد لاقتناء كتاب يتناول بالتفصيل مفردات الحرف التى نتعامل معها، تم إعداده على يد أحد المتخصصين منذ الحملة الفرنسية ولا نزال نراجعه للآن Arab Art by Prisse D'Avennes .

"هكذا كان تناوله لكل ما يضيف وما يمكننا من أداء العمل على الوجه الأصح".

"دائمًا دائمًا كان يعلمنى أننا لا نقوم بالعمل الفنى بأنفسنا ولكن مهمتنا هى تسهيل الأمور ليقوم الجميع بأعمالهم.. دائمًا كان يؤكد على ضرورة تفريغ ذهن العامل إلا من عمله".

إن ما ذكره سيد إن دل على شىء فهو دليل على أسلوب متكامل لإدارة أسعد للعمل، وصبره المتناهى على تحقيق ما يبغى.

توسع العمل وضاق المكان على من فيه. وأهدانا أبى قطعة أرض بالمنطقة الصناعية فى "بين السرايات" وكان هذا فى عام ١٩٨٣. بدأ أسعد فى التخطيط لإنشاء مبنى من أربعة أدوار على غرار العمارة التقليدية فى مدينة القاهرة. أراد أن تلتف الورش حول

حوش يساعد على الحصول على قدر أكبر من الإضاءة والتهوية. وقابلته مشكلة تتمثل في وجوب وضع ماكينات النجارة في الدور الأرضي، وسيترتب على هذا انتشار الغبار والصوت في جميع أرجاء المبنى، فاستشار المهندس حسن فتحي لحلّ هذه المشكلة، فنصحه بأن يبدأ الحوش من الدور التالي، ويسقف الدور الأرضي. عندئذ تذكر أسعد منزل جده ببولاق، فالدور الأرضي كان به ورشة القطن والحوش يبدأ من الدور التالي. اشترك أسعد في كل خطوة بدءًا من الأساسات، وكان يتابع الحرفيين أثناء عملهم، وكانت بصماته في كل جزء منه.



د. حسن فتحي ود. أسعد وادهم نديم واستشارات فنية



مبنى معهد المشربيه لتنمية فن بلادنا

خصص الدور الأول للحرف الدقيقة، ومنها: الخرط، والحفر، وأعمال النحاس، والتطعيم، والنجارة العربية، ويليه دور للنجارة العامة. أما الدور الثالث فكان يضم الدهانات، وضم الدور الرابع التنجيد، والخيامية وتجليد الكتب، والسجاد.

سمح هذا التوسع بزيادة عدد العاملين من جميع الأعمار. وفى هذا الوقت لم يكن هناك قانون يمنع عمل من هم أقل من ١٨ سنة، فكان الكثير من العاملين يحضرون أقاربهم الذين لم تسنح لهم فرصة التعليم أو لم يكملوا المرحلة الابتدائية لتعلم حرفة تنفعهم. قام أسعد بإحصاء عن الأمية فى المعهد. وتبين أن الأمية تمثل ٨٠٪ من جميع العاملين. اتصل أسعد بخبيرة فى محو الأمية بالتربية والتعليم نظم معها أسلوب الدروس. فرّغ الملتحقين بهذه الدروس لمدة ساعة يوميًا محسوبة بأجر. وكان الاتفاق مع الوزارة أن يمتحنوا الدارسين فى نهاية البرنامج، بهدف الحصول على شهادة محو الأمية، وأن تيسر لمن يرغب أن يُكمل تعليمه أن يحصل على الشهادة الابتدائية بأن يتقدم (منزلى) لامتحان الوزارة من خارج المدرسة. وفعلاً نجح اثنان منهم فى الحصول على الابتدائية والتقدم للإعدادية. كانت هذه الدورات تضم من تتراوح أعمارهم ما بين العشرين إلى من هم فى السبعينيات، وفى نهاية الدورات اجتاز الجميع امتحانات محو الأمية.



مبنى معهد المشربية لتنمية فن بلادنا



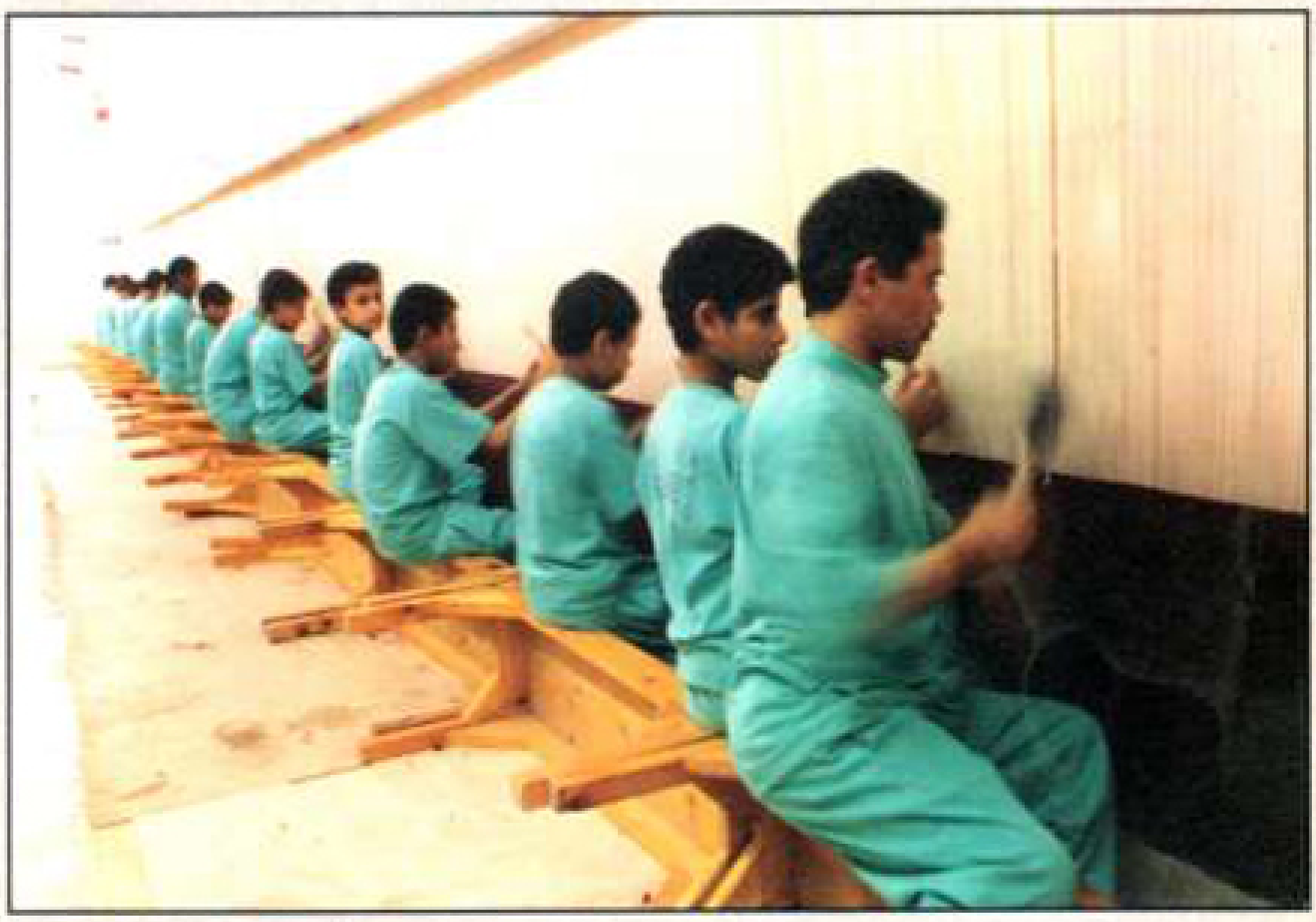
قسم النجارة التقليدية و يطلق عليها النجارة البلدى والعربى. وأساس هذه النوعية من النجارة هو التعشيقات والرسوم الهندسية

فى الأجازة الصيفية كان يحضر إلى المعهد أطفال من جميع المستويات للتعرف على هذه الحرف وممارستها . كان أدهم وهند وأقاربهما وأصدقاؤهما من بين المتدربين.

لقد اشترك أدهم وهند معنا فى كل مراحل العمل بدءًا من الذهاب إلى حارة السكرية بالقاهرة التاريخية أثناء جمع المادة لرسالة الدكتوراه، إلى الانغماس فى كل تفاصيل المعهد، و بخاصة أدهم الذى اختلط بالعاملين فى جميع التخصصات، فعرف دقائق الصنعة، وتكوين العاملين النفسى والاجتماعى. وكانت هذه الخبرات التى أتاحها أسعد لهم لا تقدر بمال.



الخيامية... تشجيع البنات للالتحاق بالمعهد



نول ضخم لإنتاج سجادة كبيرة (١٦×٨) متر قطعة واحدة

استقر العمل فى معهد المشربية لتنمية فن بلادنا، وبعد إنشائه بعشرة أعوام أصبح مستعدًا للعمل فى مشروعات عملاقة تركت علامة فى تاريخ الثقافة التقليدية بمصر والعالم العربى. أشرف أسعد على عدة مشروعات، أهمها أعمال مبنى مقر المنظمات العربية، وترميم منطقة السحيمى، وأرشيف الفولكلور، وهذه المشروعات الثلاثة تشكل منظومة متكاملة لفكر أسعد بالنسبة للثقافة التقليدية. وهنا أود أن أتوجه بالشكر للصندوق العربى للإنماء الاقتصادى والاجتماعى لدعمه ماليًا ومعنويًا وثقافيًا.



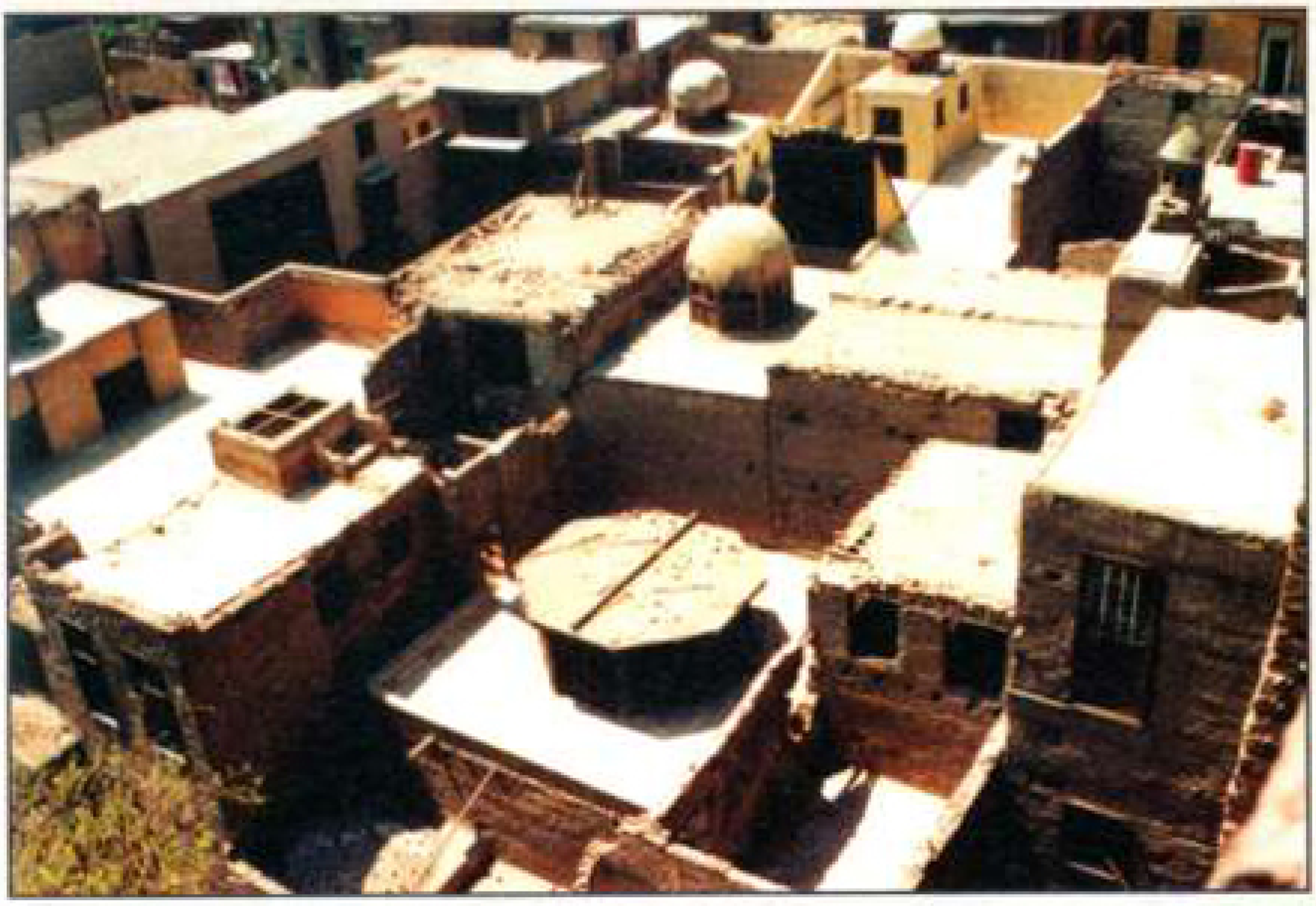
الباب الرئيسى لمقر المنظمات العربية. مصنوع من خشب الجوز ومطعم بالنحاس والأبنوس

إن مدير هذه المؤسسة السيد عبد اللطيف الحمد فنان يرعى الفنون العربية ليس فقط فى مصر، بل فى البلاد العربية الأخرى. وقد قام أسعد برعاية هذه المشروعات بأمانة وإخلاص. فى هذه الأثناء كان أدهم وهند قد تخرجا فى الجامعة الأمريكية، قسم الفنون والعمارة الإسلامية، وهذا القسم على صلة وثيقة باهتمامات أسعد.

"زرت بيت السحيمى لأول مرة عام ١٩٦٠ فأحببته، وتكررت بعدها زياراتى للبيت، وكنت أستمتع بأن أصحب أصدقائى بين الحين والحين ليشاهدوا بيت السحيمى، ونتجول فيه، ولا أنكر أن الأمر فى البداية كان مشوبًا برومانسية، لكننى بدأت أدرك أهمية هذا النموذج المعمارى الفذ كلما تعمقت فى دراسة الفنون والحرف التقليدية بوصفها من ميادين علم الفولكلور والثقافة التقليدية. وفيما بعد أصبح بيت السحيمى أحد نماذج العمارة التقليدية التى أقدمها لطلبتى فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ثم فى معهد الفنون الشعبية بأكاديمية الفنون، ثم سنحت الفرصة لترميم منطقة بيت السحيمى سنة ١٩٩٣".

بيت السحيمى له خصوصية أثرية مهمة، فهذا الصرح الضخم محصلة مراحل عدة مرت بها الحارة، بدأت بترميمها وتبليطها، وترميم واجهات البيوت.. إلخ. ولم تكن هذه العملية عملاً فرديًا؛ ذلك أنها تتطلب تضافر وتعاون أطراف كثيرة من المتخصصين والاستشاريين، لكنها فى الوقت ذاته كانت خاضعة لرؤية واضحة فى ذهن أسعد، وهى

أن ترميم أثر فى حد ذاته لا يكفى، بل إن هذا الأثر يجب أن يكون جزءًا من النسيج العمرانى، مثل المبانى المجاورة وحالتها والحارة والزقاق المتفرع منها، والمجتمع الذى لا يمكن فصله عن الكيان المعمارى الذى هو جزء منه، بالإضافة إلى البنية الأساسية والخدمات المتوفرة فى هذا الأثر، ولذلك سُمى المشروع ترميم منطقة بيت السحيمى، ومن أجل هذه الرؤية كان من الضرورى الاستعانة بفريق عمل كبير متنوع التخصصات، فضم الفريق لجنة تسييرية مكونة من رئيس المجلس الأعلى للآثار وجميع رؤساء الأقسام بالوزارة الذين لهم صلة بهذا المشروع، مثل رئيس القطاع الذى يتبعه المشروع، ورئيس المشروعات، وكبير المهندسين، وسكرتير الوزير.. إلخ، هذا بالإضافة إلى استشاريين فى التربة واتزان المبانى والكهرباء والمياه والمجارى، والمتخصصين فى الحاسب الآلى، والمحاسبين، والقائمين على الدراسة الاجتماعية، والحرفيين من جميع التخصصات، والعمال المهرة، وعمال اليومية، وكان أسعد مسئولاً عن إدارة هذه العملية والتنسيق بين جميع الأطراف.



منظر عام للبيت قبل الترميم

استعان أسعد بالحرفيين الذين تدربوا على احترام الأثر والصنعة، وكانت فكرته الأساسية تتلخص فى أن المبانى الأثرية لم يبنها مهندس، ولكن قام الحرفيون بإنجاز العمل بالتكامل، ومع بعضهم البعض. كانت ثقته فى الحرفيين عالية جداً، ومما هو جدير بالذكر أن المهندس المعمارى حديث التخرج كان يتلقى تعليمه العملى على يد الحرفيين الأكفاء، وعندما هاجر الكثير منهم ـ لأسباب لا مجال للإفاضة فيها هنا ـ تدهور حال المبانى، وقلت جودة الأعمال المعمارية والفنية، وبدأنا نسمع عن انهيار الكثير من المبانى والخدمات مثل السباكة والكهرباء.. إلخ. بهذه النخبة من الحرفيين الذين دربهم تم ترميم منطقة بيت السحيمى، وأصبح البيت والمنطقة نموذجًا لمتحف إثنوجرافى مفتوح.

إن ترميم هذه المنطقة الأثرية كان عملاً دقيقًا للغاية، يخضع لمعايير تنظيمية علمية وإنسانية. لم يفرض عليه أحد أن يعيد البنية الأساسية للحارة، وكم من أثر لم يتعرض مرممُوه لهذا البعد، لكنه رأى أن ذلك من أهم المهام التى يجب أن يقوم بها ليضمن سلامة المبانى الأثرية وغير الأثرية، وأيضًا من أجل تحسين أسلوب معيشة السكان فى الحارة. ظلت الحارة محفورة لعدة شهور من أجل تغيير شبكة المياه والكهرباء والتليفونات، وأصبح الدخول والخروج من المنازل والحارة عملية شاقة، فكان أسعد يشترط على المقاول أن يقيم معابر للمساكن المضارة حتى يتسنى للسكان العبور بسلام. وكان دائمًا ما يُطلع الأهالى على ما يتم عمله من ترميمات. لذلك كانوا متقبلين للوضع ولا يتذمرون، أملاً فى إسهام المشروع، عند انتهائه، فى تحسين حال المنطقة. لقد كانت الحارة قبل الترميم فى حالة يرثى لها، فمبانيها الأثرية مصلوبة من أثر زلزال ١٩٩٢، ومُنعت زيارات المبانى الأثرية، وأصبحت مكانًا للتخلص من المخلفات. فعند بداية مشروع الترميم نُقل من حوش السحيمى أكثر من ٤٠٠ طن من المخلفات. وكان حوش الخرزاتى مليئًا بالجرذان والحشرات، وكان مهندسو الموقع يترددون فى دخول هذا المكان خوفًا وقرفًا. وكثيرًا ما وجد به "سرينجات" متعاطى المخدرات. كانت هذه الآثار المهجورة فى هذا الوقت ملاذًا للمدمنين من خارج الحارة.



هك مشربية لترميمها

كان قد صدر قرار قبل عدة سنوات من بدء الترميم بإزالة بيت الخرزاتى لأنه مهدد بالانهيار على مَنْ فيه. كان يقطن هذا البيت ثلاثون أسرة. كثير منهم من فقراء الحارة. وعلى الرغم من خطورة الإقامة فى هذا البيت، إلا أن السكان تشبثوا بحقهم فى التعويضات من قبل المحافظة. نجح أسعد فى إقناع المحافظ ووزير الثقافة بأن يوفرا شققًا بديلةً لهذه الأسر، وبالفعل تحقق ذلك. وتبدل حال من كانوا يستأجرون البيت، فأصبحوا ملاكًا. وفعل أسعد الشىء نفسه مع أصحاب الدكاكين المقامة على واجهة بيت مصطفى جعفر الأثرى، فأعطيت لهم تعويضات نقدية نظير تنازلهم عن استئجار هذه الدكاكين. بقى حارس بيت السحيمى فقط يرفض الخروج من البيت لارتباطه به،

ولأنه المسكن الوحيد له ولزوجتيه وأولاده. ورفضت الوزارة تركه يعيش فى البيت بعد أن غادره ساكنوه، وكانت حجة الوزارة بأنه موظف بهيئة الآثار، وأنه إذا تم استثناؤه بالبقاء فى البيت، فإن هذا قد يُعد سابقة يطالب بمثلها جميع حراس الآثار عندئذ، فاشترى أسعد شقة على نفقة المشروع، بعد أن حصل على موافقة مموليه.

رُممت منطقة بيت السحيمى وأصبحت نموذجًا تم الاحتذاء به فى مشروع القاهرة التاريخية الذى ما زال العمل مستمرًا فيه.

اتخذ أسعد لنفسه مكتبًا بهذه الحارة بعد انتهاء عملية الترميم، فقد كان شديد الالتصاق بسكان المنطقة، كبارًا وصغارًا، وبخاصة الأطفال، فكان يحنو عليهم كأنهم أحفاده، وكان باب المكتب دائمًا مفتوحًا لهم، وعند رجوع الأطفال من المدرسة، كان مرورهم أشبه بطقس يحرصون عليه، وينتظرهم أسعد سعيدًا بهم، ليقدم لهم الحلوى ويهديهم ما أعده لهم من كتب تناسبهم.

وكما حدث فى رسالته للدكتوراه، كان كم مما جُمع من معلومات وصور وتقارير يفوق الخيال. وعندما يلح عليه أحد أن يقدم هذه المادة للنشر، كان يصر على أن كل ما جُمع يجب أن يقدم كعمل متكامل، ولكن وافته المنية، للأسف، دون أن يحقق هذا الذى كان يعمل عليه على النحو الذى يرضى عنه. وبدأت الأسرة بعد رحيله فى إعداد هذه المادة الهائلة للنشر، لكنها عند مراجعتها لها اكتشفت أنها أمام عمل مؤسسى كبير توفر عليه أسعد، لكن العمر لم يمهله.. لقد كان لعهدى به دائمًا يبغى الكمال فى كل ما يقوم به.

إن وراء كل حائط وكل سقف وكل شرخ وكل شجرة فى بيت السحيمى قصة إنشائها، وسبب جروحها وأنينها وخوفها من الموت. ذكرت الزميلة الدكتورة نهلة إمام: "أنا عمرى ما حسيت إن الجماد له حس ولكنى لمست ذلك عند موت الدكتور أسعد.. دخلت بيت السحيمى وشعرت بحزن المبنى.. رأيت بداية بعض الانهيارات وهذا ما كان لا يسمح به أبدًا". أظلمت أماكن كثيرة لعدم تغيير اللمبات المحروقة. وللحق تدارك المسئولون عن البيت، وأبلغوا الوزارة بالأمر، ولكن الروتين يأخذ وقته، وكرروا طلبهم بإصرار، وحاليًا تجرى بعض أعمال الصيانة. ولعلهم يستعملون الدليل الذى تركه لهم أسعد.

وكان أسعد دائمًا يردد أن الأثر الذى رُمّم إذا هُجر ولم يستخدم استخدامًا جيدًا يليق بأهمية هذا التراث فمصيره الانهيار، ولذلك استمر لمدة إحدى عشرة سنة حريصًا على أعمال الصيانة الدورية ومباشرتها بنفسه والصرف عليها، وقد كتب دليلاً يشرح فيه أصول الصيانة، فهناك صيانة يومية وأسبوعية وشهرية وسنوية، وسلَّم نسخة من هذا الدليل إلى القائمين على إدارة المنزل؛ أملاً فى أن يتم اتباع هذه التعليمات فى جميع الآثار التى تم ترميمها؛ حتى تظل محتفظة بوجودها ورونقها، كما هو الحال فى بيت السحيمى.

تقدمنا، بعد الانتهاء من ترميم منطقة السحيمى، بمشروع عن ترميم الأبواب الأثرية فى القاهرة التاريخية، ووافقت وزارة الثقافة على هذا المشروع الذى كان يتضمن توثيق هذه الأبواب تاريخيًا، وتصويرها على حالتها الراهنة وترميمها. ويضم هذا المشروع

عمل استنساخات من هذه الأبواب لتعرض فى متحف خاص واخترنا بقايا قصر الأبلق بالقلعة لترميمه وإعداده لاستقبال هذه الأبواب النفيسة. وبعد أن حصلنا على الموافقات والدعم المالى من الصندوق العربى للإنماء الاقتصادى والاجتماعى بالكويت لإلحاق هذا المشروع بـ "بيت السحيمى"، ولأسباب كثيرة، تمت محاربة هذا المشروع وعرقلته. وكان من الواضح أنه لن يرى النور.



ترميم واجهات المنازل



فريق العمل لمشروع منطقة بيت السحيمى

حُولت هذه المنحة للصرف على إنشاء مشروع قومى للمأثورات الشعبية، وبدأ دور أسعد فى معهد المشربية يقتصر على الاستشارات، وعملاً بالمثل الشعبى "إن كبر ابنك خاويه"، ترك مسئولية معهد المشربية وما نتج عنه إلى ابنه أدهم وابنته هند، وركز أسعد جهده فى صيانة منطقة بيت السحيمى، ثم بعد ذلك تفرغ لمشروع الأرشيف القومى للمأثورات الشعبية.

الخاتمة

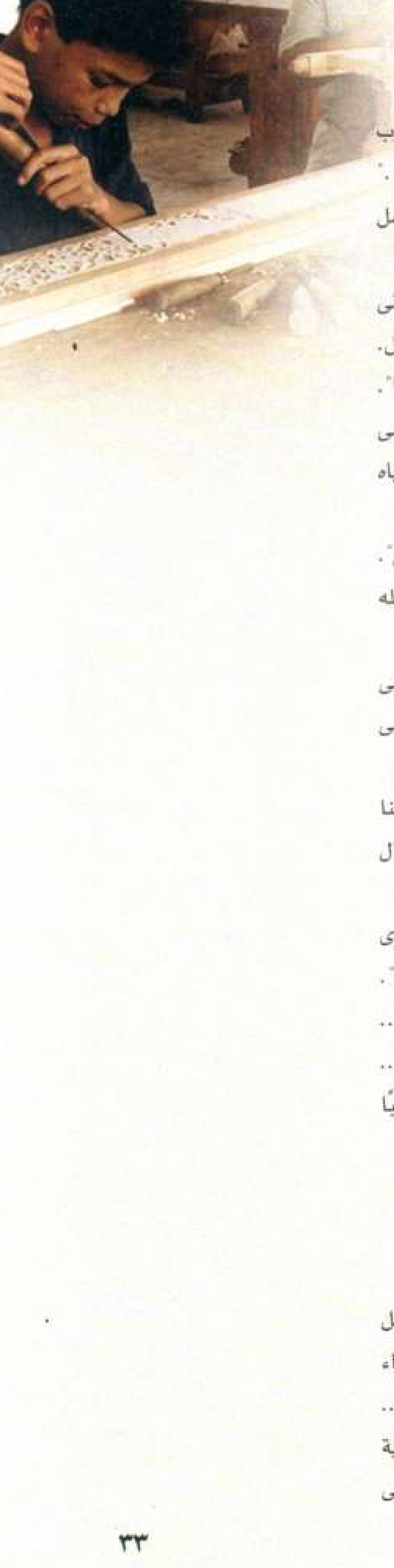
أمضينا سبعة عشر عامًا فى "بين السرايات". تحولت فيها هذه المنطقة من "صناعية" إلى "سكنية" مزدحمة بالأهالى، ولم يُسمح لها بأى تطوير أو توسعات من قبل التراخيص الصناعية. وكان حتميًا أن ننتقل إلى منطقة صناعية أخرى، ووقع الاختيار على "أبو رواش". ولكن حالت اللوائح والقوانين أن نستعمل كلمة "معهد" فى الترخيص الجديد. وأصبح الاسم "النديم لصناعات المشربية".

أراد أدهم نديم وهند شقيقته أن يطورا هذه المنشأة الجديدة، فاحتفظا بالفنون التقليدية مع إضافة أعمال حديثة تساند هذه الفنون، التى من شأنها تجميل الأعمال الحديثة.

وترتب على عملية التحديث هذه أن أصبح المشروع الذى بداه ورعاه أسعد من أكبر مصانع الأثاث بمصر، وأصبح أدهم من المهمومين بالصناعة وتحديثها.

أما العمل الثالث وهو أرشيف المأثورات الشعبية، فبعد أن حُولت منحة الأبواب للصرف على إنشائه وتخصيص بيت الخرزاتى كمقر له، انضم إلى المشروع للعمل بعض الوقت أكثر من اثنى عشر أستاذًا متخصصًا فى علم المأثورات الشعبية والأنثروبولوجيا، هذا بالإضافة إلى المساعدين والجامعين. فكان أسعد يود أن يختم حياته (على الرغم من أنه كان شديد التفاؤل) بهذا المشروع. كان يرى أن المشاريع الأخرى لها بداية ونهاية، أما الأرشيف فله بداية واستمرارية، ففى كل لحظة هناك إضافة. كان شغله الشاغل هو إصراره على خلق جيل يتولى استمرارية الأرشيف. إن مجموعة أساتذة الفولكلور والمساعدين والجامعين الذين تعاونوا معه لمدة أكثر من خمس سنوات لم ولن يخذلوه.

كان له رؤية واضحة لكل عمل أو نهج فى حياته.. يتعامل مع هذه الرؤية فى هدوء، ويختزنها دون أن يُفصح عنها لأحد، ولم يكن ذلك نتيجة عدم ثقة فى من يتعامل معهم ولكن حرصًا زائدًا منه على ألا تخرج أى فكرة لديه إلا متكاملة. وعندما تكتمل الرؤية وتخرج إلى النور يدرك مَن يعرفه سبب تصرفاته السابقة التى لم تكن واضحة لفترة طويلة. فعندما أصر وهو فى الجامعة الأمريكية على دراسة علم الفولكلور، كان عنده خط واضح لمستقبل هذا الاتجاه... لم يفصح عنه لأحد، وأفكاره هذه لم تأت من فراغ، بل باسترجاع ما مر به من خبرات أو ما قرأه، ولذلك كان إيمانه بالـ Feed Back System فكان يختزن المعلومات ولا يعبر عنها لكنها تظهر فى تصرفاته. اسم "معهد المشربية لتنمية فن بلادنا" كان وراءه إصرار على استرجاع معلومات وأفكار مخزونة لديه. وعندما درس الحرف كان همه حماية الآثار. وأثناء الدراسة بأمريكا التحق بالعمل فى أرشيف الفولكلور بجامعة إنديانا، فالأرشيف هو أحد ركائز علم الفولكلور، وكان يحلم بوجود مثل هذا الأرشيف بمصر. وتحقق حلمه وانغمس فى الأرشيف، وكان همه وشغله الشاغل توثيق المأثورات الشعبية، فكانت بالنسبة له تشكل الخصوصية المصرية التى تميز هذا البلد عن غيره، فكان يرى أن فقدان هذه الخصوصية يعنى ضياع الكثير من مصريتنا.



لمسات

* قالت لى واحدة من السكان: "أنا كنت باتكسف أقول أنا ساكنة فى حارة الدرب الأصفر، وكنت عايزة أعزل منها، لكن دلوقت أنا فخورة بسكنى فيها."

* علق أحد السكان أن كل من يريد العبور من شارع المعز إلى شارع الجمالية يفضل أن يسلك حارة السحيمى لأنها مبلطة ومفيهاش عربيات.

* (اتخذ أسعد لنفسه سكرتيرة جامعية من أهل الحارة) قالت: "شجعنى أن أسجل فى كلية الآثار حتى أحصل على دبلوم فى الترميم. ونصحنى أن أحضر مناقشات الرسائل. وقال لى: "أنا كنت باحضر رسائل مشرفها دكتور طه حسين واستفدت كتير منها".

وأضافت الكثير عن دقائق أسلوبه فى العمل، منها: "عند دخول فصل الشتاء يقولى اطلعى إلى السطح النهائى لبيت السحيمى مع السباك وتأكدى أن مواسير صرف مياه المطر مش مسدودة".

* قال كريم سويلم حفيد أسعد: "جدى كان بيحبنى أد ما كان بيحب السحيمى".

* قال وهبه الخراط: "كان زى أب وعمرى ما حسيت إنى باشتغل عنده. اللى باعمله هوا شغلى أنا".

* قال أشرف، أول صبى التحق بمعهد المشربية: "وأنا لسه صغير وأبويا عيان هو اللى ساندنى. وهو اللى شجعنى إنى أتعلم كمبيوتر وقال الرسم العربى لازم تعمله على الكمبيوتر".

* قال يوحنا، من أوائل الخراطين: "أنا منساش يوم ما خلصنا مشروع كبير وطلع لنا مكافأة كبيرة وقال عايزين توزعوها إزاى. فقالوا نعمل قرعة ونطلع ناس العمرة. فقال لهم ما تسوش إن معانا مسيحيين. ولم يوافق".

* أما سائقه عيد فتحى الذى لازمه عشرين عامًا كابنه، قال: "والدى توفى وكان عندى عشرة شهور ولم أشعر بوفاته إلا اليوم الذى توفى فيه الدكتور أسعد نديم".

* رثاه ابن أخته عماد قائلاً: "عندما نفتقد.. لا نفتقد شخصًا.. اسم مجرد فلان.. نفتقد كلمة تتكرر وتلازم كل كلماته وذكرياته.. نفتقد صوته ينطق ينادى علينا لا ننساه.. نفتقد إحساسًا للأمان بقربه وبعده.. وكان مجرد وجوده هو الدفء لنا.. نفتقد قلبًا كبيرًا كان لنا النبع والملجأ والحنان.. نفتقد كيف نحب أنفسنا والحياة..

مجتمع المعلومات والمعرفة

أسعد نديم ... فارس التراث العربى

د. هشام الشريف

رحم الله الأستاذ الجليل د. أسعد نديم رجل العلم والعمل المصرى... ومثال النبل ومكارم الأخلاق... رأيت فى سرادق العزاء للأستاذ الرفيع عائلته الفاضلة، ورفقاء رحلته من زملاء وتلاميذ فى قطاعات الثقافة والتراث والفولكلور والمأثورات الشعبية... أسعد نديم هو أستاذ جامعى - من شرفاء مصر - وصاحب مدرسة علمية تطبيقية وعملية فقد أسس معهد المشربية لتنمية فن بلادنا وصاحب إنتاج أكبر مشربية فى

العالم على الإطلاق يزيد ارتفاعها على عشرة أدوار تمثل لوحة فنية تراثية ليس لها مثيل فى بهو مقر صندوق الإنماء العربى بالكويت تزينه وتثريه برمز تراثى عربى يعكس الفن والأصالة والمعاصرة، صنع بأيد مصرية فنية تحت قيادته... وهو صاحب ورائد مدرسة للترميم بدأت بإعادة تأهيل وترميم بيت السحيمى بالجمالية وأثبت بذلك إمكانية إنقاذ التراث المصرى بعقول وأيد مصرية فتحول حطام بيت مهمل إلى مزار ثقافى عالمى... وعشت ـ كأحد المتابعين والمهتمين ـ مراحل تطور المشروع منذ أن كان فكرة إلى أن تحول إلى بيت تراثى رائع... وامتد الترميم والتطوير إلى أن أصبح بيتًا وحارة وزقاقًا وحيًا بالكامل بطرقه وروحه وأهله بل تحول إلى مركز ومنطقة للإبداع وكان ذلك أساسًا لفكرة مشروع القاهرة التاريخية، وأسس أرشيف الفولكلور ومركزًا للإبداع الشعبى ببيت الخرازتى... ودخلت الأصالة والتراث لجزء شبه منسى من تاريخ الوطن ـ مرة أخرى ـ إلى بوابة المعاصرة باحترام وإجلال لكل جزء فيه لإطلاله على حاضر تعيش معه وعلى مستقبل تحلم به... زرته مرات عديدة وزرت ما يمكن أن نسميه المدينة الفاضلة لأسعد نديم، الفاضلة بمكتبه وزملائه وحياته متبنيًا الحرفيين والأسطوات والمهنيين والشباب... وعشت معه لقطات كل مرة أراه يزداد ارتفاعًا وإبهارًا... بداية الرحلة كانت بتعارف ساهم فيه السيد عبد اللطيف الحمد رئيس صندوق الإنماء العربى وأحد فرسان الحفاظ على التراث العربى والمؤمنين برواده... وساهم فى بدايته أيضًا رحمها الله الدكتورة ميرفت بدوى فارسة التنمية العربية المصرية الأصل، وكلاهما وضع مع د. أسعد وثيقة بيت السحيمى مع وزارة الثقافة... وكان د. أسعد القائد الأمين والمنفذ المتميز لمشروعات الترميم الواحد تلو الآخر بدقة متناهية وبأمانة متميزة وبإخلاص فريد... أسس د. أسعد نديم الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية مع رواد وقادة، ودعانى مع الدكتور أحمد على مرسى رئيسها للتعرف على أنشطتها ورأيت علمًا ومعرفة وعلماء، قادة للعمل الثقافى والعطاء يبنون ـ بأقل الإمكانيات وبعيدًا عن الأضواء ـ أكبر مكتبة مصورة توثيقية للتراث المصرى تجوب كل محافظات وقرى مصر وتلتقى وتصور وتوثق الفولكلور المصرى والتراث المصرى فى أربعة مجالات، الأدب الشعبى مثل: القص، كالحواديت، والأغانى والسير والأمثال والأحاجى والأساطير والخرافات... والثقافة المادية وتشمل: الفنون والحرف والعمارة وطرق الطهى والأزياء وأساليب التزين ... والعادات والمعتقدات: كالأعياد والاحتفالات والألعاب والترويح، وأساليب التداوى والنظرة إلى الكون والكائنات وتفسير نشأة الكون ومصيره، والمعتقدات الدينية الشعبية... وفنون الأداء: كالموسيقى والرقص والدراما وفنون الفرجة فى كل قرية مصرية... تم وضع ذلك على الحاسبات الآلية ونظم المعلومات بعشرات من العقول الوطنية... تذكرت . الرحلة لقامة وطنية ذهبت فى خضم أحداث وأزمات كبرى يمر بها الوطن بعد ثورة شبابية رائعة... وفى خضم هذه الأحداث يجب أن نذكر بكل تقدير رموزًا عاشت لمصر حبًا ورفعة وعطاءً... وعند عزائى لرفيقة عمره الفاضلة د. نوال المسيرى قالت لى "مات مقهورًا على ابنه الشاب" ... البقاء لله والعزاء لمصر.

أسعد نديم .. عاشق الفن الشعبى والحرف اليدوية

مصطفى نبيل

رحل عن عالمنا عالم جليل.. د. أسعد نديم.. حقًا.. كل حى كتبت عليه المنية، ولم يمت من له أثر.

إن قصة حياته ملحمة نضالية مستمرة، استهواه الفن الشعبى والحرف اليدوية، يرى فيها عبقرية الأمة وروحها، والفنون عنده ترتبط بالبيئة وتنوعها، ولم يعد مكان الفن القصور وحدها، بل امتد إلى مفردات الحياة بمجملها: الزى، الأثاث، العمارة..!

عشق فن الناس فى بلده، الفن الذى يجعل الحياة أجمل والعيش أحلى، المتمثل فى رسم لوحة أو نسج سجادة، أو صنع أثاث، آمن أنه لا توجد مهنة فى معزل عن المجتمع، وقصة حياته ملحمة نضالية مستمرة.

وبدأ حياته يساريًا، مثل العديد من الرواد من أبناء جيله، ثم استوعبه التيار الوطنى العام، وأصبح اليسار لديه هو المساهمة فى نهضة البلاد وتصنيعها.

ولم يغفل الجانب العام، وهو يؤسس المصنع الكبير الذى يصدر منتجاته إلى كل أنحاء العالم، والذى بدأ ورشة صغيرة فى شارع سليمان جوهر.

وكانت البداية "أسطوات" إلى جانب "صبية" يتعلمون الحرف، ولا يكتفى بتعليم الحرفة وحدها بل يمتد إلى محو الأمية والثقافة العامة.

وقادته دراسة الحرف اليدوية إلى بعثة فى إحدى الجامعات الأمريكية لدراسة تنمية الحرف اليدوية، وعاد من بعثته ليدرس فى أكاديمية الفنون فى القاهرة.

وصاحبته فى مسيرته الطويلة زوجته د. نوال المسيرى التى حصلت معه على بعثة إلى الولايات المتحدة.. وشكل مع زوجته فريق عمل، لهما ذات الاهتمامات، وساهمت نشأته ورهافة حسه، ويقظة ربطته بالتاريخ الحقيقى الذى يعكس تاريخ الفن الشعبى والحرف اليدوية فى تعميق رؤيته للحياة.

ومفتاح شخصية أسعد نديم ينبع من تيار الوطنية الصادقة، يبحث دائمًا عن وسائل عملية، وخطط وبرامج محددة لتحقيق أهداف البلاد.

ولعب دورًا مهمًا فى حياة كل أفراد عائلته، وساعد كل منهم فى اكتشاف ذاته ومعرفة ميوله.. وكلما احتاج مشروع ثقافى أو اجتماعى أو خيرى إلى التمويل والمساعدة لا يتأخر أسعد نديم عن تقديمه.. وكان دومًا نعم الصديق الراجح العقل، الذى يلجأ إليه كل صاحب مشكلة.

ظل يحلم بنشر الصناعة فى ربوع البلاد، ويرى أنه لا يمكن أن تقوم صناعة حديثة، وحولك بعض ملامح التخلف، إنه حلم أهل المحروسة منذ عصر محمد على، وهو إقامة صناعة حديثة، فقوة البلاد فى اقتصادها.

وربما تساءل آخر أيامه، هل كان محقًا عندما خلق فى تلاميذه وأبنائه الرغبة العميقة فى نشر الصناعة الحديثة بدلاً من الاستيراد، فى عالم تغلب فيه الأنانية ويتضاءل فيه الاهتمام بالعمل العام!

هذا هو أسعد نديم، الذى آمن طويلاً بمستقبل الإنسان، وظل حتى آخر يوم فى حياته جنديًا مجهولاً، ولم يتوقف لحظة عن العطاء.. وسيظل ملهمًا للكثيرين، فأمثاله لا يموتون، ولا ينقضى عملهم برحيلهم، فمصابيح الفن والفكر لا تطفئها الأيام، ومن يعرف سيرته يراه من الخالدين، فأعظم ما فيه ثباته على مبدئه.

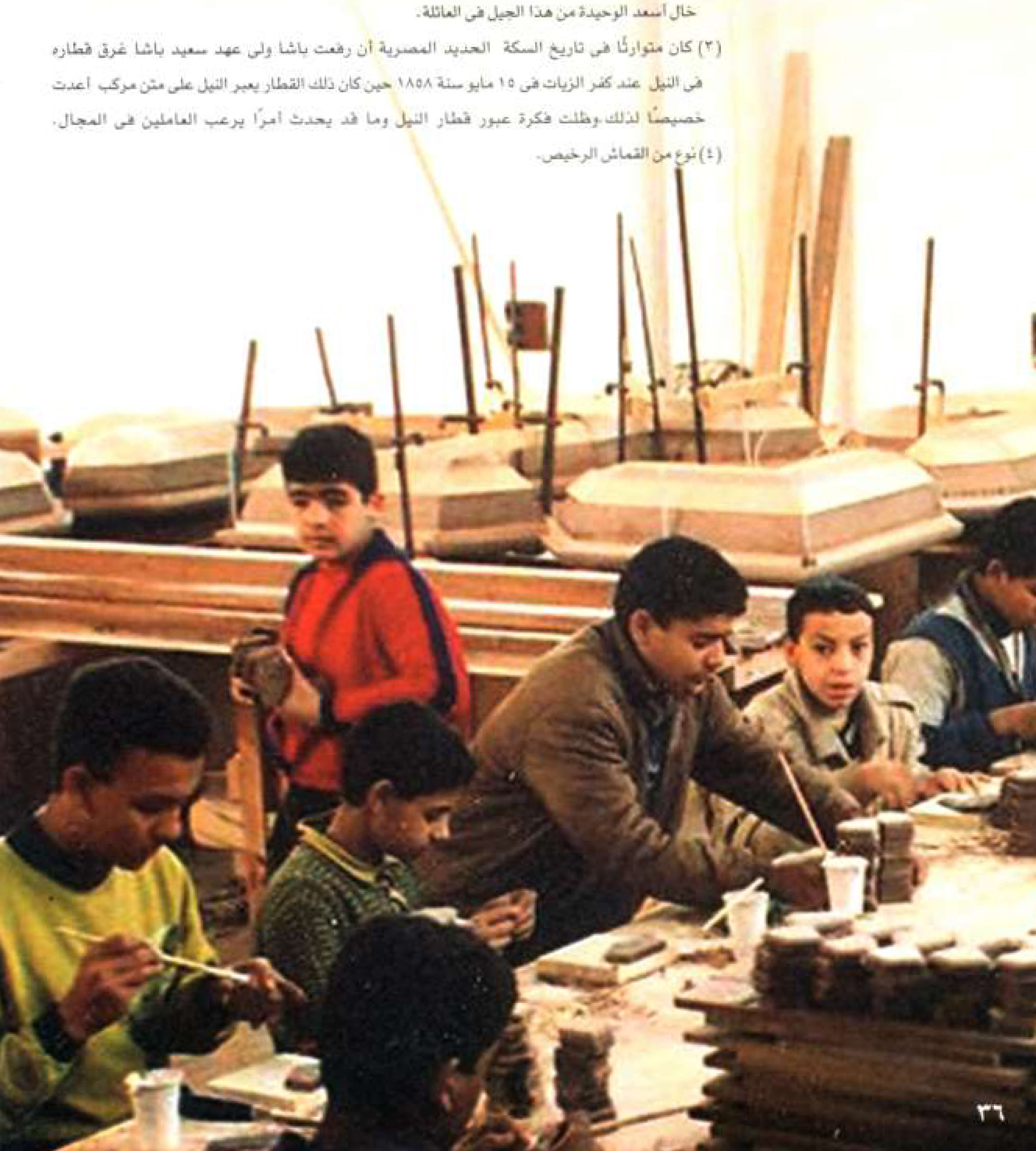
الهوامش:

(١) الدكتورة نوال المسيرى هى زوجة وشريكة عمر الدكتور أسعد نديم منذ عام ١٩٦١ - ٢٠١١.

(٢) هذه العائلة لها "فولكلور" خاص بها وعند كتابة هذا المقال استعنت بالأستاذة صفية عثمان أبنة خال أسعد الوحيدة من هذا الجيل فى العائلة.

(٣) كان متوارثًا فى تاريخ السكة الحديد المصرية أن رفعت باشا ولى عهد سعيد باشا غرق قطاره فى النيل عند كفر الزيات فى ١٥ مايو سنة ١٨٥٨ حين كان ذلك القطار يعبر النيل على متن مركب أعدت خصيصًا لذلك وظلت فكرة عبور قطار النيل وما قد يحدث أمرًا يرعب العاملين فى المجال.

(٤) نوع من القماش الرخيص.





محمد محمود الجوهرى

الفولكلور التطبيقى

تحية لذكرى أسعد نديم
أحد الرواد الحقيقيين للفولكلور التطبيقى
فى العالم العربى

مقدمة

لا أعتقد أننا بحاجة إلى التأكيد على إمكان الانتفاع بالمعلومات التى يقدمها لنا علم الفولكلور انتفاعًا عمليًا فى حل بعض المشكلات التى تواجه الإنسان فى المجتمع. فقد انتبه إلى تلك الحقيقة الجوهرية غالبية دارسى الفولكلور على مدى تاريخ هذا العلم، وإن اختلفت غاياتهم من وراء هذا الانتفاع العملى، كما يدلنا على ذلك كثير من تجارب الفولكلور التطبيقى. بل إنه حتى ذلك الفريق من العلماء الذين يحبذون البحث "النظرى"، أو "البحت" الذى لا يرتبط بأى أغراض عملية، كانوا لا ينكرون أن ما يجرونه من دراسات يمكن أن "يساهم" على نحو أو آخر فى تحقيق الرفاهية الإنسانية.

وتدلنا النظرة العامة لأعمال رواد علم الفولكلور على أنهم لم يكونوا مشغولين فى ذلك الوقت المبكر بتطبيقات هذا العلم الجديد. وهذا أمر طبيعى، ففى بدايات أى علم، وفى محاولات تعريف الناس به وبمفهومه، وتاريخه، وموضوعاته، ونظريات البحث فيه. إلخ. لا يكون التركيز قويًا على التطبيق. فحديث التطبيق لاحق - بطبيعته - لقيام العلم واستقراره واضطراد البحث فيه، ووصوله إلى بعض النتائج الملموسة؛ إذ إنه على أساس هذه النتائج سوف ينبنى التطبيق.

وقد كرّس الرواد العظام لعلم الفولكلور فى مصر كل ما كانوا يملكون من قدرات وطاقات لتأسيس علم الفولكلور المصرى، على نحو ما نلمس فى أعمالهم المختلفة. بل لا أغالى إذا قلت إنه قامت بين بعضهم (مثل: رشدى صالح، وعبد الحميد يونس) حالة من التماهى أو التوحد بينهم وبين هذا العلم. وأدركوا إدراكًا ساطعًا أن المجتمع الكبير: أجهزة الدولة، ومجتمع العلم، ومجتمع الفنانين، والمجتمع العام لن "يشترى" أحد منهم هذا العلم إلا إذا كان لدراساته تلك مردود عملى، أو آثار تطبيقية. ولذلك شهد عقد السبعينيات تأسيس الدور التطبيقى لعلم الفولكلور. واجتهدوا غاية الاجتهاد فى أن يتسع هذا الدور على رقعة كبيرة، تبدأ من المجالات العلمية الشقيقة والبعيدة، مرورًا

بالمجالات الفنية (الموسيقية، والمسرحية، والغنائية، والراقصة،إلخ)، وانتهاء بالتركيز الوافى المتعمق على خدمة عمليات التنمية الاجتماعية والثقافية، بل والاقتصادية أيضًا.

وساعد هذا النفر على إنجاز هذه الرسالة متابعتهم للاتجاهات الحديثة فى استخدام نتائج وإسهامات علم الفولكلور تطبيقيًا. وهى المتابعة التى تحققت عبر المؤتمرات والورش والندوات التى عرفتها تلك الفترة. وتحدد معالم هذا الموقف المبدئى العبارة الآتية: "... ليس عبثًا أن عاش الإنسان آلاف السنين يودع مأثوراته الشعبية أحكامه، وتجاربه، وأوهامه، وأفكاره، وقواعد سلوكه. بل الأحرى أن فى هذا كله ما يفيد حياتنا الراهنة، وما يقوى الرغبة فى الحياة، والإحساس بالرابطة التى تربط بيننا وبين ماضينا، التى تمنحنا الأمل فى أن ينبع مستقبلنا من خير ما صنعه الأجداد والآباء، ومن خير ما صنعناه نحن ونوشك أن نتركه لأبنائنا". (عن رشدى صالح فى كتابه: الفنون الشعبية، ص ١١٩).

ويعود ليؤكد هذا الموقف بلغة عصرية حديثة فى دراسة له ظهرت بعد العمل السابق بأكثر من خمسة عشر عامًا. تقول كلماته: "تعتبر مناقشة العلاقة بين التنمية والفولكلور مسألة ضرورية بالنسبة للمشتغلين بأمور التنمية، خاصة التنمية الاجتماعية والثقافية. كما تعتبر هذه المناقشة مدخلاً جديدًا يسلكه المشتغلون بدراسة التراث الشعبى، حتى لا يظل عملهم يعيش فى أبراجه القديمة، مبتعدًا عن حقائق العصر الذى يرسون فيه أساس هذا العلم فى المنطقة العربية، وهى إحدى المناطق الاستراتيجية بالنسبة للفكر والبرامج التنموية، التى يراد تطبيقها على عشرات من البلاد التى تقع فى آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية، والتى كانت متخلفة بالرغم من إرادتها، وأصبحت تختار الآن طريق التنمية المتكاملة الشاملة بملء إرادتها وطموحها". (عن مقاله: "الفولكلور والتنمية").

وفى نصف القرن الأخير، ظهر فى ميادين الفولكلور أكثر من اتجاه علمى يربط بين علم المأثورات الشعبية وبين التطبيق لغرض أو لجملة أغراض لا تدخل بطبيعتها فى مدار البحث العلمى "البحت". والظاهرة نفسها حدثت فى مجال علوم اجتماعية ودراسات إنسانية أخرى عديدة.

وفى نطاق الفكر التنموى ودراساته، دخلت نتائج الكثير من العلوم الاجتماعية وفى مقدمتها الفولكلور. كما أن عشرات، بل مئات، من أكبر المشتغلين بهذه العلوم قد شاركوا مع خبراء التنمية والتخطيط، وخبراء وسائل الاتصال الجماهيرى، وتكنولوجيا الاتصال، وخبراء الثقافة والتعليم.. إلخ، شاركوهم الجهد المبذول، على النطاقات الدولية والإقليمية، من أجل إنجاح التنمية المتكاملة على أسس متوازنة لا تفصل الإنسان المعاصر عن تراثه التقليدى، ولا تعريه من ثقافته التقليدية، ولا تحطم خير ما فى أسلوب حياته التقليدية، ولا تسمح بأن يقع أسيرًا لأسلوب حياة هجينة.

ويوضح رشدى صالح - بهذه المناسبة - آليات الاستخدام التطبيقى للعلم الفولكلورى عندما يؤكد: "أن المجتمعات الشعبية القائمة ذات التاريخ الحضارى العريق والتراث الشعبى الثرى قد طوّرت أبنية اجتماعية وثقافية مستقرة، ذات جذور عميقة وضاربة فى تكوين سلوك الأفراد وعاداتهم، وتصوراتهم وخبراتهم العملية ومقاييس الخير والشر عندهم، وموازين النافع لهم والضار بمصالحهم. وتغيير أى من اتجاهاتهم الرئيسية

يعنى مواجهة جوانب حياتهم المتكاملة بما تمثله الأبنية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية الموروثة، وما يمثله تراثهم الشعبى المتواتر بتجاربه وممارساته عبر عصور طويلة".

ولو فرضنا أنه أريد تطبيق برنامج إنماء زراعى حديث فى منطقة معينة تمارس الزراعة بالأسلوب القديم، فقد نجد أن سكان تلك المنطقة يسلكون بإزاء هذا البرنامج سلوكًا معطلاً له، مؤثرًا تأثيرًا سلبيًا فى نتائجه. وقد يحدث ذلك لأسباب موضوعية، مثل انعدام الألفة والمعرفة بالتقنية الزراعية الحديثة، أو لاستغرابها أو عدم الاطمئنان إليها، أو لاعتناق أفكار مسبقة مضادة لها، أو ببساطة شديدة لأن نظامىّ الإنتاج والتسويق فى هذه المنطقة يقومان أساسًا على نظام المقايضة، ولا يقومان على أساس النظام النقدى. وهذا الوضع أو ذاك يفرز العلاقات الملائمة له، والكيان الثقافى اللازم له، ويرتبط قطعًا بالعادات والتقاليد المناسبة له.

ولابد أن تملأنا الثقة بأن تعاون علم الفولكلور مع العلوم الأخرى وتفاعله معها ـ فى المجالات التطبيقية على تنوعها ـ لن ينتهى به إلى أن يذوب فيها أو إلى أن تذوب هى فيه، فالفولكلوريون لا يسعون ـ فى هذا الصدد ـ إلى إخضاع علم المأثورات الشعبية لأى من العلوم الاجتماعية الأخرى. وإنما هم يريدون إثراء هذا العلم، وامتحان نتائجه ومشاركته، كغيره من العلوم الاجتماعية الحديثة، فى مواجهة القضايا المهمة التى تؤثر بالفعل فى حياة كل يوم، والتى لا مفر من التفكير فى مدى تأثيرها. وقد يكون من الأفضل أن تبذل الجهود للملاءمة بينها وبين الموروث الشعبى حفاظًا على عنصر الأصالة، وابتغاء تقليل حجم الخسائر المتوقعة وزيادة حجم المزايا الممكنة التحقيق.

وتنطلق هذه العلاقة التطبيقية بين علم الفولكلور والعلوم الاجتماعية والإنسانية من أن دراسات الفولكلور تستطيع أن تقدم إسهامًا بارزًا ومهمًا فى خدمة تلك العلوم. فالدراسات الشعبية تفيد بالتأكيد فى إلقاء الضوء على بعض مشكلات وجوانب البحث فى علوم اجتماعية وإنسانية أخرى. فهى رافد أساسى للفهم والتفسير فى قضايا علم اللغة (من خلال إيضاح العلاقات اللغوية)، والقانون (من خلال دراسة العرف، والقانون العرفى)، والأخلاق الشعبية (قضايا الخير والشر)، والمعتقدات الشعبية، والتاريخ السياسى، والتاريخ الاجتماعى.

ولا يقتصر هذا الإسهام التطبيقى على العلوم الاجتماعية والإنسانية، وإنما يمتد إلى خدمة العلوم الطبيعية أيضًا. وتدلنا بعض الدراسات المصرية الحديثة على أن كثيرًا من العلوم الطبية والطبيعية ـ التى تبدو أبعد ما تكون عن أن تفيد من جمع الفنون الشعبية ودراستها ـ قد تنتفع بها. فتركيب العقاقير واستخدامها ـ بواسطة الشعب ـ يهدى فى أحيان غير قليلة عالم الصيدلة إلى اشتقاق عقاقير جديدة أو تهذيب العقاقير الشعبية، وتستطيع دراسة عادات الطعام وآداب المائدة أن تلقى الضوء على النظم الغذائية المتبعة، وتخدم سياسات الصحة العامة. بل إنها يمكن أن تسهم فى ترشيد النظم الغذائية، وفى المقاومة الهادئة لكثير من العلل الصحية الراجعة إلى نمط التغذية السائد فى المجتمع. وتلقى دراسات الدكتورة نجوى عبد المنعم الشايب المزيد من الضوء على هذه الناحية. بل إن بعض الأمراض الشديدة الخطورة التى اكتشفت حديثًا



تستطيع دراسات الفولكلور الدقيقة أن تسهم فى التصدى لها والتخفيف من هجمتها الوحشية على أكباد المصريين. وقد أجرى كاتب هذه السطور وبعض زملائه وتلاميذه دراسة ميدانية موسعة على العادات والممارسات الشعبية التى يمارسها ملايين المصريين كل يوم وتسهم بشكل فعال فى انتقال العدوى بأمراض الالتهاب الكبدى الوبائى، ومن ثم إصابة الملايين به. ويصدق نفس الأمر على علوم الزراعة، والعمارة، وغيرها.

ويغطى حديثنا عن الجانب التطبيقى لعلم الفولكلور الإسهام النظرى أو إثراء المعرفة العلمية بجوانب المجتمع والثقافة، كما يغطى بتفصيل أكثر الإسهام التطبيقى العملى فى شتى مناحى الحياة وباستخدام كافة عناصر التراث الشعبى: مادية وروحية.

(أ) الإسهام العلمى التطبيقى لدراسات الفولكلور

١ ـ دراسات الفولكلور وقضية التغير الثقافى والتخطيط

تقدم دراسة الفولكلور خدمة مباشرة فى هذا السبيل بتحليل بعض عمليات التغير الثقافى: عواملها، وسرعتها، واتجاهاتها، ونتائجها ... إلخ. ولعلنا الآن فى موقف يسمح لنا بالإشارة إلى بعض الدراسات التى تمت فى هذا الصدد على عناصر معينة من التراث الشعبى المصرى لتلمس اتجاهات التغير وعوامله ونتائجه... إلى آخر ذلك من مشكلات. فى مقدمة مثل هذه الدراسات ـ من الناحية الزمنية على الأقل ـ تلك البحوث التى أجريت فى إطار مشروع "التراث والتغير الاجتماعى" الذى أشرف عليه حسن حنفى وكاتب هذه السطور فى إطار مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، وامتد طوال الفترة من ٢٠٠١ ـ ٢٠٠٥، وصدر عنه حوالى ٢٥ كتابًا. وعلاوة على أهمية الوقوف على هذه الأمور لجميع المشتغلين بالعلوم الاجتماعية والإنسانية، فإنها مهمة بالدرجة نفسها للقائم على رسم سياسة التخطيط بمستوياتها المختلفة. وإن كانت ألصق ما تكون بعمل المخطط على المستوى المحلى، حيث يواجه فى مثل هذه الحالة ظروفًا محددة ملموسة.

وإذا كان إنجاز أطلس مصرى للفولكلور من الأهداف الأولى لأية دراسات مصرية علمية للتراث الشعبى، فإننا نكرر أن إنشاء هذا الأطلس ليس مرغوبًا لذاته، وإنما من حيث إنه يمثل الوسيلة الأساسية لتحديد الانتشار الجغرافى لعناصر التراث الشعبى. وبالتالى التوصل إلى استكشاف المناطق الثقافية التى تتميز كل منها بشخصية ذاتية تشير إلى تجانس الوحدات المكونة بالقدر الذى يميزها عن الوحدات الأخرى. إذا اتفقنا على هذه النقطة لكان من المفيد لواضع سياسة التخطيط أن يتعامل مع هذه الوحدات الأكبر ـ التى تمثل حجمًا وسطًا بين المستويين القومى والمحلى ـ فى رسمه لهذه السياسة(*).

٢ ـ دراسات الفولكلور وتحليل علاقات التفاعل والتأثير المتبادل بين الثقافات

إن علم الفولكلور لا يقتصر على إلقاء الضوء على تاريخ ثقافة معينة، سواء البعيد أو القريب، إنما هو يساهم علاوة على ذلك فى تحليل علاقات التفاعل والتأثير المتبادل بين الثقافات المختلفة، سواء كانت أطراف العملية ثقافة غربية (أوروبية غالبًا) متقدمة، وأخرى متخلفة (أو بدائية كما كان يقال)، أو كان طرفاها ثقافتين مختلفتين. وهى

العملية المعروفة باسم الاتصال الثقافى، وهى الحالة التى تحدث نتيجة لالتقاء ثقافتين مختلفتين، وتحدث فيها تغيرات فى الفكر وأساليب الحياة فى ثقافة معينة بتأثير ثقافة أخرى. وهو الأمر الذى ينتج عنه ازدياد التشابه بين الثقافتين المعنيتين. وقد يكون هذا التأثير متبادلاً أو طاغى التأثير من جانب واحد.

ونوجز القول بأن دراسات الاتصال الثقافى التى يساهم فيها علم الفولكلور بنصيب الأسد تستهدف اكتشاف ديناميات تغير الثقافة فى مواضع اتصال الثقافات، وهى مهمة خطيرة الشأن عميقة الدلالة بالنسبة لأى مجتمع. وقد انتبه العالم الألمانى فينكلر إلى أهمية هذه النقطة فى دراسته للفولكلور المصرى واعتبارها أحد الأهداف النهائية لعلم فولكلور مصرى (١).



(ب) الإسهام التطبيقى لعلم الفولكلور

ينطوى هذا الجانب من الاستخدام التطبيقى على توجيه سلوك البشر من أجل تحقيق غايات معينة. ولعل هذا البعد هو الذى حدا ببعض علماء الأنثروبولوجيا والفولكلور إلى رفض الاستخدامات التطبيقية، أو إبداء العديد من التحفظات على الانتفاع بنتائج هذا العلم فى الأغراض العملية. ولعل لهؤلاء العلماء بعض العذر فى موقفهم هذا، حيث يرتبط هذا الاستخدام العملى بكثير من القضايا الأخلاقية، ويتصل أوثق الاتصال بمشكلات ممارسة الباحث لمسئولياته العملية.

ونعرف أنه لم يتعرض علم من العلوم الإنسانية لمشكلات الاستخدام العملى لمواده ومناهجه وأفكاره ومحنة "الانتفاع" بمادته وتطويرها فى ضوء إيديولوجيات معينة بمثل ما تعرض له علم الفولكلور. ذلك أن ظروف نشأته الخاصة وارتباطها بالحركة الرومانسية - فى ألمانيا أساسًا - وبنشأة القوميات الأوروبية قد جعلت فكرة التطبيق والانتفاع هذه قريبة من فكر كل صاحب إيديولوجية أو مذهب خاص. وأبرز هذه المحن التى مر بها هذا العلم فى تاريخه الطويل ظروف تطويره أو استخدامه لتأييد بعض قضايا الفكر القومى النازى فى ألمانيا الهتلرية، وبعض قضايا الماركسية اللينينية فى الاتحاد السوفيتى السابق.

كذلك أشار عبد الحميد يونس إلى محاولات الاستعمار التسلط على الشعوب عن طريق العمل الثقافى، حيث يقول: "هناك شواهد كثيرة تنطق بهذه المحاولة. إن الاستعمار الغربى فى مرحلة التوسع قد حاول أن يوقظ - ولعله حاول أحيانًا أن يخلق - عصبيات متناظرة أو متصارعة. وأبقى فى سبيل تحقيق هذه الغاية على عناصر ثقافية كان مقدرًا لها أن تنقرض أو تتبدد. وأثر هذا الصنيع فى الفولكلور، إذ أبقى على عناصر تصدر عن وجدان جمعى ضيق، كما أبقى على وحدات تدفع إلى السلبية والجمود أو اليأس. ومع أننا فى هذه المرحلة الأخيرة، وبفضل تداعى الحواجز والحدود بين الجماعات، قد انتبهنا إلى تلك الجهود المصطنعة، إلا أننا أدركنا فى الوقت نفسه أن الاستعمار قد تعمد بوعى وإصرار أن يقضى على عناصر ثقافية تؤكد أصالتنا ومكاننا من التاريخ ومن الحضارة. يضاف إلى هذين الصنيعين أن بعض الأفكار قد روجها الاستعمار فى الأوساط العلمية، إثارة للعصبيات التاريخية التى بادت، أو تغليفًا لنظريات تتخذ الصورة شبه العلمية"(٢).

ولكن لنقلب صفحة الماضى البغيض، وننتقل إلى بعض جوانب الحاضر المشرقة ونستشرف بعض آفاق المستقبل الخصبة، ذلك أن الدراسات الأنثروبولوجية والفولكلورية قد استطاعت فى بعض بلاد العالم الثالث أن تخرج من إسار العلماء الأجانب وموظفى الحكومات الاستعمارية والإمبريالية، ونجح بعض العلماء الوطنيين فى امتلاك ناصية البحث فى هذا العلم وأخذوا يسخرون معرفتهم النامية الجديدة فى خدمة عمليات التنمية فى بلادهم، وبذلك أصبحت الدراسات الأنثروبولوجية والفولكلورية التطبيقية وسيلة فعالة لخدمة عملية التنمية، وهى النقطة التى نفصل فيها الكلام فى الفقرة التالية.

١ ـ الدراسة الفولكلورية والأنثروبولوجية التطبيقية فى خدمة قضايا التنمية

كانت النظرة التقليدية السائدة فى الماضى تعتبر أن مشكلة رفع مستويات المعيشة، وزيادة الإنتاج القومى يمكن أن تحل بمجرد الحصول على المعرفة التكنولوجية اللازمة للدخول فى عملية التنمية هذه، وقد ساهم بعض الأنثروبولوجيين والفولكلوريين فى مختلف أنحاء العالم من خلال ما قاموا به من دراسات لخدمة التنمية فى توضيح أن التنمية إنما هى عملية كلية شاملة ومتكاملة فى نفس الوقت، ولب تلك العملية تحويل البلاد التقليدية الإستاتيكية (نسبيًا) إلى أمم دينامية حديثة. وعلى ذلك فإن عملية التنمية هذه لا يمكن أن تتم بشكل تجزيئى، ذلك أن التغير التكنولوجى لا يمكن أن تكون له فعالية تذكر إلا فى إطار الثقافة الكلية ونظمها الاجتماعية مجتمعة، واستطاع بعض هؤلاء العلماء بالفعل التوصل إلى عدد من النماذج التنموية، التى استطاعوا فيها تيسير *عملية تخطيط أو تنفيذ مشروعات التنمية على المستوى المحلى*.

ولأن دراسة التراث الشعبى تتم غالبًا على مستوى المجتمع المحلى، فإن دارس الفولكلور يتحمل مسئولية أساسية فى دراسة المجتمع المحلى، التى توفر كمًا هائلاً من المعلومات المفيدة التى يمكن أن توضع تحت تصرف مخططى مشروعات التنمية وتمدهم بالمناهج الملائمة لبرامج تنمية المجتمعات المحلية. ومن الواضح أن مثل هذه البرامج تتفاوت فى درجة كفاءتها، وقد لا تكون على القدر المطلوب من النجاح والتوفيق إلا إذا وضعت فى إطارها الصحيح وهو برنامج التنمية على المستوى القومى.

ولذلك بات من أهم واجبات هيئات ومنظمات الفولكلور الإقليمية والدولية الآن الاضطلاع بدور رئيسى فى تنمية ميدان الدراسة الفولكلورية المتخصصة وتدريب أعداد أكبر وخلق جيل جديد كفء من الباحثين، ومن أجل تدعيم مستقبل هذا العلم نفسه. ذلك لأن الباحثين سوف يكونون الأمناء فى المستقبل على توجيه دراساته وعلى تحديد أولويات البحوث، لما لهم من قدرة أكبر على لمس هذه المشكلات فى مواطنها الحقيقية ومن الداخل.

ومن حسن الحظ ومما يبشر بالخير فعلاً أن أكثر ميادين البحث الفولكلورى نشاطًا اليوم هى تلك المتصلة بالتغير الثقافى ودراسة العمليات الثقافية، وعلى الباحثين أن يكونوا أكثر حرصًا على تحديد برامج البحوث التى تربط ربطًا سليمًا المشكلات النظرية بمشكلات التنمية الواقعية.

ولا يقتصر دور الدراسات الفولكلورية والأنثروبولوجية على خدمة المجتمعات والدول الجديدة فى مرحلة تحقيق الوحدة الوطنية ومواجهة المؤامرات الاستعمارية الساعية إلى تفتيتها . إذ يصبح أمامها بعض المطالب الحيوية التى تستطيع أن تحققها . وتحت نظرنا العديد من حالات الدول التى استطاعت أن تحقق هذه الوحدة الوطنية، وبات التكامل القومى حقيقة مقررة فى نظر أبنائها وفى نظر المجتمعات والدول الأخرى، ومع ذلك لم تستطع أن تحقق الوحدة الفكرية والتكامل الاجتماعى بين مختلف عناصرها الدينية أو السلالية أو اللغوية... إلخ. هنا أيضًا تظل الدراسات الفولكلورية ـ من المنظور الذى حددناه ـ مطلبًا حيويًا . فتعريف الجماعات المختلفة ـ المندمجة فى وطن واحد ـ ببعضها، خدمة أساسية لتحقيق التفاهم والتكامل بينها، وتحليل الظروف الخاصة بكل منها وتشريح المشكلات المحلية الخاصة التى تواجهها، وإلقاء الضوء على المعوقات التى تقف حجر عثرة فى وجه ذلك التكامل، كل ذلك هدف يمكن أن تخدمه مثل هذه الدراسات.

٢ ـ الفولكلور والحملات الإعلامية لتنظيم الأسرة

استأثر هذا المجال بجانب مهم من جهود الهيئات الدولية ـ كاليونسكو مثلاً ـ ابتداء من النصف الأول من عقد سبعينيات القرن العشرين، وما زال مستمرًا . وتمثل فى التقاء مئات الخبراء العالميين فى عدد غير قليل من المؤتمرات والندوات وحلقات البحث والتدريب وورش العمل للوصول إلى نتائج ونماذج تخدم أغراض التكامل فى استخدام وسائل الاتصال الجماهيرى.

وقد أوضح رشدى صالح ثمرة هذه اللقاءات فى أنها نجحت فى إنتاج دراسات وبرامج ومواد إذاعية وسينمائية موجهة لأغراض التنمية، ومبنية على التكامل فى استعمال وسائل الاتصال الحديثة ووسائله التقليدية (الشعبية). ويقدم الأستاذ نموذجًا تطبيقيًا لاستخدام تقنيات الاتصال الحديثة والتقنيات الشعبية المقابلة، وذلك فى دراسته عن الفولكلور والتنمية: "وإذا كانت التقنية الحديثة فى مجال الراديو والتليفزيون ـ مثلاً ـ تضع المستحدثات الإلكترونية فى خدمة تعميم فكرة ما، أو نمط معين من السلوك، أو أنموذج فنى، فإن التقنية الموروثة كانت تضع ـ فى مجال الفنون الشعبية ـ مستحدثات الإنسان التى بدأت بتطويع التعبير بالكلمة وتطويع العديد من المواد الخام، وتشكيلها واستخدامها فى توصيل أنماط فنية معينة، بل أقوال سائرة معينة.

وإذا قلنا ـ مثلاً ـ إن أحد أشكال الفولكلور الصالحة لخدمة الإعلام التنموى هو مسرح القره جوز، فإننا لا نسقط من حسابنا فن صناعة العرائس وقواعد استخدام الإضاءة وإلقائها على العرائس، لتنعكس ظلالها على الشاشة المشدودة أمام الجمهور. ولا ننسى النصوص القولية التى قد تكون مونولوجات أو أغان أو حوارًا .

لقد كان المخايل (لاعب العرائس) فنانًا وصانعًا فى وقت واحد . كان منشدًا وربما مؤلفًا لبعض بابات خيال الظل وأغانيه، وكان صانعًا للشخوص من جلود معينة يختارها عن خبرة بخصائصها ويقصها بطريقة معينة، ويثقبها ويحركها بالعصى بطريقة معينة. وكان التوحد بين الفن والصنعة سائدًا فى مجالات كثيرة أخرى، وكان ذلك سمة من سمات كثير من الفنون الشعبية. فشاعر الربابة كثيرًا ما كان يصنع الآلة الموسيقية

بنفسه، بالإضافة إلى أنه كان ينشد القصص البطولى، وقد يقدم لحظات من التعبير الدرامى أثناء الإنشاد. وكذلك فالعازف بآلات النفخ كان يصنعها ويثقبها، ويختار القصبة التى تصلح أن تكون صفارة أو أرغونًا أو سلامية..إلخ. والضارب على آلات الإيقاع كان يعرف خواص المواد التى تتألف منها الصاجات والطبول والنقارات وما إليها، وتلك إحدى السمات التى ينبغى مراعاتها عند استعمال الفولكلور بواسطة وسائل الإعلام الحديثة، ومؤداها الاستعانة ـ إلى أقصى حد ممكن ـ بالفنان الشعبى، وعدم الاكتفاء بالفنان المثقف بثقافة فنية حديثة.

ويؤسس ضرورة استخدام وسائل الفولكلور جنبًا إلى جنب الوسائل الميكانيكية والتكنولوجية التى تقوم عليها وسائل الاتصال الحديثة، يؤسسها على اعتبارات نفسية أساسية. "فمن الناحية الفكرية نجد أن وسائل الاتصال الحديثة تبث ليل نهار أفكارًا حديثة، أو قل (أفكارًا حضرية). وهذه الأفكار تسيل من قمة الأبنية الثقافية كما ذكرنا. والجمهور المستقبل لها يبدى نحوها من التوقير ما قد يقيم حاجزًا بينه وبينها".

أما وسائل الاتصال التقليدية الشعبية، فتبث ليل نهار أفكارًا موروثة، مقبولة من سائر أعضاء الجماعة الشعبية، وهذه الأفكار هى ميراثهم جميعًا، وهى "ملك كل واحد منهم، وملك شريحة وبيئة من شرائحهم وبيئاتهم. وفى مواجهة هذه الأفكار الموروثة يجد الجمهور أنه فى بيته ومع أهله وأقرب الناس إليه، وأن الحكمة التى قد ترد فيها إنما هى جزء لا يتجزأ من فلسفته، وأن مغزى التجربة التى ترد فيها، إنما تعنيه فى حاضره، أو لعلها مرت به فيما مضى من عمره، أو لعله يصادفها فى مستقبل أيامه. فهو إذن فى حالة استعداد لقبولها واعتناقها".

٣ ـ استلهام الفن الشعبى فى إبداع فنى هو جزء من إعادة الإنتاج

قد يكون العمل الفنى المقصود أغنية، أو مسرحية، أو رقصة، أو غير ذلك. ولا يمكن، كما لا يتصور، أن يقدم الأصل الشعبى الصحيح Authentic لهذا العمل على المسرح، أو عبر الشاشة للناس مباشرة. وإنما تفرض الضرورات الحديثة لدنيا الاستعراض والأداء الفنى إدخال تعديلات وتطويرات على الأصل. وذلك ربما فى الأعمال الإرشادية أو التعليمية..

أما العمل الفنى الذى يستلهم فنًا شعبيًا فإنه يخرج عملاً فرديًا خاضعًا لرؤية مبدعه الفنان، ومع ذلك يوحى بأصله الشعبى، وإلا فقد مبرر وجوده. وفى ذلك يؤكد رشدى صالح (فى مقاله: "مسرحة الفنون الشعبية") على أن: "الشرط أن يكون العمل الفنى الشعبى دالاً على الميراث الشعبى، عند تقديمه على خشبة المسرح، ومتصلاً بروحه وطابعه. لكن ينبغى الحذر تمامًا من أن نفهم هذا الشرط فهمًا ضيقًا، جامدًا، أو أن نجعله قيدًا حديديًا على عملية تصميم الرقص (الكوريوجراف) والسؤال: لماذا؟. والرد على ذلك أنه ليس مطلوبًا من مصمم الرقصة المسرحية أن ينقل إلينا صورة دقيقة برقصات موجودة فى البيئة الشعبية ويعرضها على خشبة المسرح، بل نطلب منه أن يقدم صيغة مسرحية مشتقة من الرقصات الشعبية، ولذلك فهو يقوم بدور المنشئ لهذه الصيغة. ولا ينبغى أن يكون هناك قيد على تأثره بالمادة الأصلية.. كما أن أحدًا لا يملك الحق أو القدرة على أن يوجه عملية الخلق والإبداع الفنى الذاتية".



إن عملية الإبداع ـ بما فيها من استقبال وتمثّل وإعادة تبويب وتعديل، وبما فيها من تصور وخلق ـ كل ذلك يتم فى وجدان الفنان المصمم، وغاية أمرنا معه أن نطالبه بالتزام الطابع الشعبى، أى بأن يكون التأثير النهائى لعمله داخلاً فى نطاق التأثير الأخير الذى قد يوحى به العمل الشعبى من ناحية المذاق، ومن ناحية التأثير وأحيانًا من ناحية الدلالة.

وقد عرض رشدى صالح ذلك التوجه العام فى أوائل الستينيات، ولكنه اجتهد فى تدقيقه وتطويره وتفصيله فى عدد من المقالات عن مسرحة الفنون الشعبية وإعداد الموسيقى والغناء الشعبى للمسرح وإعداد فرق الفنون الشعبية وإظهارها على خشبة المسرح، وعن الأغانى الفولكلورية والمسرح الشعبى والألعاب الشعبية. (وجميعها منشورة فى كتابنا عنه: "رشدى صالح والفولكلور المصرى").

ويلاحظ أنه قد سيطرت على المناخ الثقافى أواخر الخمسينيات وطوال الستينيات محاولات استلهام التراث الراقص والغنائى والموسيقى .. إلخ، فى ميدان العروض الفنية، التى لم تكن توظف فنيًا فقط ولكن وطنيًا أيضًا فى أغراض التعبئة الجماهيرية، وحشد قوى الشعب خلف قيادته فى ذلك الوقت. وقد كان الرعيل الأول من دارسى الفولكلور المصريين جزءًا من هذا المناخ نفسه. ولكن رغبة منهم فى ترشيد هذه العمليات، ومحاولة ضبطها ببعض قيود العلم أو الاستهداء بآراء العلم، تعددت الكتابات حول موضوع استلهام عناصر التراث الشعبى فى أغراض العرض الفنى الجماهيرى.

وتطالعنا فى تلك الأعمال ملاحظة عامة حصيفة على استخدام المؤلفات الراقصة الموسيقية الشعبية على المسرح، تقول: وهكذا يبدو لنا أن المؤلفة الراقصة التى تقدمها فرقة للفنون الشعبية ينبغى أن تعتمد على فنون مختلفة من فنون المسرح ـ مثال ذلك فن تصميم الرقصات المسرحية، وفن الموسيقى المسرحية، وفن الإخراج والإضاءة، وفن الأزياء والديكورات، بل فن الدراما ذاتها. ونحن لا نغالى فى قولنا هذا؛ لأننا نتوقع من الفرق التى تقدم مادة شعبية على المسرح أن تترجمها إلى فن مسرحى معاصر رفيع المستوى. ومعنى ذلك، أننا نتوقع منها أن تستعمل هذه المادة استعمالاً جديدًا، وفى إطار فنون المسرح المتقدمة.

وليس هناك "مبرر" فنى أو علمى، يدعونا إلى أن ننقل إلى خشبة المسرح جزءًا مما يجرى فى "السامر" أو "المولد" أو "السوق" كما هو وبدون تغيير. ليس هذا فقط لأن المسرح بطبيعته مختلف عن السامر والمولد والسوق؛ بل لأن الفن الشعبى الذى أنشأه العامة ليستعملوه فى السامر أو السوق لا يصلح ـ من حيث بنائه ومعطياته ـ للعرض ـ كما هو ـ فى مجال فنى مثقف، هو فن المسرح.

وقد نفهم أن الذين يدعون إلى تقديم الفن الشعبى "الخام" على المسرح، تدفعهم عواطف طيبة. لكن العاطفة شىء، والتصور العلمى لوظيفة هذا الفن شىء آخر. وقد رأينا أن أكثر بلاد العالم الآن تنحو نحو تطوير فنونها، عندما تنقلها إلى المسرح.

ولا شك أن التطور الهائل فى وسائل الاتصال الجماهيرية قد أتاح للشعوب فى كل بقاع الأرض فرصة التعرف، ليس على تراثها الشعبى الفنى القومى وحسب، وإنما على تراث كل الشعوب الأخرى. وهو أمر يؤثر تأثيرًا بعيد المدى فى أساليب عرض هذه الفنون المستلهمة من الفن الشعبى فى كل مجتمع، بحسب مدى انفتاحه على العالم المحيط به، وعلى الحركة الفنية فيه.

٤ ـ الصناعات اليدوية الشعبية

التفت نفر من رواد الفولكلور فى مصر، بدءًا من عبد الرزاق صدقى، ووصولاً إلى عز الدين نجيب وزملائه وتلاميذه: التفتوا التفاتًا واضحًا إلى إمكانات الدرس الفولكلورى فى إفادة ودعم ميدان الصناعات اليدوية والشعبية وسائر الفنون التشكيلية التقليدية فى خدمة عمليات التنمية، وفى التنمية السياحية أساسًا. ولا نقصد بذلك ترديد مقولة تطوير أو تهذيب أو تحسين تلك المصنوعات الشعبية (على نحو ما فعل آخرون، وتلك قصة أخرى)، وإنما من أجل أن يخلق لتلك الأعمال الفنية الشعبية مبررات "طبيعية" وتلقائية للوجود والاستمرار فى عالم لم يعد يعتمد عليها أو يطلبها للاستفادة بها وظيفيًا فى أغراض الحياة اليومية. من ذلك ما لاحظه رشدى صالح من أن الوظائف النفعية (العملية) لهذه الصناعات اليدوية التقليدية قد اتسع ميدانيًا فى ظل التنمية، فلم تعد تقتصر على تحقيق منفعة عملية لأبناء بيئتها الأصليين، وإنما صارت ذات منفعة ترويحية للسائح العادى، أو ذات منفعة علمية للباحث أو العالِم الذى يدرس مسالك الحياة فى هذه البيئة. أى أن الأنموذج الفنى من هذه الصناعات الذى كان يوجه إلى سوق القرية أو المدينة أو الولاية، قد أصبح يوجه كذلك إلى السوق التجارية الأوسع، سوق التصدير، وسوق البيع للسائحين.

وقد أدى ذلك إلى نتائج بالغة الأهمية: فمن ناحية، زاد حجم رأس المال الموظف فى هذه الصناعات وزاد الربح والعائد منها، وأصبحت بعض هذه النماذج طُرَفًا غالية الأثمان، ولعلها تكون منتجة طبقًا لمواصفات حديثة. ومن ناحية ثانية، أدى رواجها إلى زيادة الدخل العام المرتبط باقتصاد صناعة السياحة. ومن ناحية ثالثة، كان لا مفر من أن يؤدى الإنتاج الموجه إلى السوق الواسعة، إلى استخدام الخامات الاقتصادية واللافتة للنظر معًا، وإلى استخدام وسائل الإنتاج والتجميل الآلية بدلاً من وسائلهما اليدوية.

من هنا تعتبر تنمية الاقتصاد السياحى فى كل الدنيا تعزيزًا للرخاء الذى يبشر به المستقبل؛ لأن صناعة السياحة قد أصبحت فى عالمنا المعاصر إحدى الصناعات العظمى بالنسبة للبلاد العريقة فى تاريخها الغنية بآثارها، وبالنسبة كذلك للبلاد الكبيرة الثرية بحضارتها وعمرانها وتقدمها.

ويلفت النظر، إلى أن أهم المناطق التى نجحت فى إقامة صناعات رائجة للسياحة تقع فى قارة أوروبا ولا تقع فى أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية. وحيثما تروج السياحة توضع برامج متنوعة لاحتواء أكبر عدد ممكن من اهتمامات السائحين، وتشمل هذه البرامج إقامة مهرجانات للفنون الشعبية فى الأماكن الأثرية أو المناطق السياحية، كما تشمل إقامة أسواق ومعارض للصناعات اليدوية التقليدية. وتوضع خرائط زمنية لهذه المناسبات، يراعى فيها إتاحة الفرصة للسائح لأن يرى مشاهد أثرية وسياحية منوعة، ويحضر عروضًا فنية تقليدية منوعة، ويشترى تذكارات مختلفة من إبداع الصانع الشعبى. (انظر دراسته عن الفولكلور والتنمية).

والوصفة الأفضل للتنمية الصحيحة لتلك الحرف هى مضاعفة الرعاية للإنتاج الشعبى الأصيل لهذه المصنوعات، مثلما يحدث فى بعض ولايات الهند، حيث تقدم للصانع الشعبى المواد الخام ووسائل إنتاجها ـ كالأنوال اليدوية ـ ويترك له حرية تصنيعها

على مقتضى ذوقه، وعلى أساس خبرته الموروثة. كما تعد تجربة المملكة المغربية نموذجًا يحتذى فى مجال رعاية الصناعات التقليدية وتشجيع إنتاجها، ذلك أنه يوجد فى المغرب العربى نحو ثلاثمائة ألف صانع تقليدى، يعولون بإنتاجهم ما يعادل عشرة فى المائة من مجموع السكان. ولعل من أهم أسواق بيع هذه المنتجات الفنية تلك الأسواق التى تقام فى الموالد والمواسم، وهى المناسبات الشعبية الحافلة التى تملأ التقويم السنوى هناك على مدار أيامه، وتغطى خريطة المملكة المغربية من أقصاها إلى أقصاها، فتشمل ولايات ساحل البحر الأبيض، وولايات ساحل المحيط الأطلسى، وولايات المناطق الداخلية.. إلخ. وفى سائر هذه المواسم تقام مهرجانات فولكلورية تشارك فيها فرق قادمة من البادية، أو من مناطق الأطلس، أو من السواحل. وتعرض فيها نماذج وافرة من فنون الرقص والغناء والعزف الموسيقى، والإنشاد". (المرجع السابق).

على أن مثل هذا الحديث المتفائل لا يجوز أن يسمح لنا بالتغافل عن أمر مهم: إذا كان التخطيط الاقتصادى يولى إنتاج المصنوعات اليدوية عناية متزايدة فى البلاد المعنية بالسياحة، فإن رعاية الفنون الشعبية بعامة، فى البلاد النامية، تطرح "مشكلة المشكلات" الآن، ذلك أنه من الخطأ الفادح تركها تحت رحمة عوامل التغيير والحداثة، ومن الخطأ الفادح كذلك "التدخل" الفنى والإدارى فى مجالاتها، بحجة حمايتها، أو بذريعة تطويرها. إن تطوير الفنون الشعبية قد أدى - فى حالات عديدة - إلى تشويهها وإفسادها. وكذلك فإن تنمية الصناعات التقليدية الشعبية قد يلحق بأصالتها أشد أنواع التشويه.

والطريق الأصوب - كما يرى كل الباحثين الغيورين على التراث - أن تقدم للفنان الشعبى والصانع الشعبى "فرص" ممارسة إبداعهما، على النطاق الذى يكفل لهذه الفنون استمرارها، ويلائم بينها وبين موجبات الحياة التى يعيشها أولئك الذين يستخدمونها لأغراض عملية، ويلتمسونها للترويح عن أنفسهم، أو لغاية أخرى تتصل بأسلوب حياتهم الخاص، أو لغرض ينتمى إلى أغراض تفرضها ممارسة عاداتهم وتصوراتهم واعتقاداتهم.

٥ - إعادة إنتاج العناصر الشعبية المادية: صناعة الأثاث وعمليات ترميم الآثار

يمكن أن نلمس نفس معالم الصورة عندما نتناول عمليات إعادة إنتاج مكونات الأثاث التقليدى. ونحن نفرد فقرة خاصة لموضوع الأثاث تقديرًا لإسهام أسعد نديم الفذ فى تطوير فنون المشغولات الخشبية التقليدية وتحويلها إلى رمز من رموز الانتماء للتراث، ليس على المستوى المصرى وحده، وإنما على المستوى العربى كله. هذا فضلاً عن عمليات ترميم بعض المعالم المعمارية التقليدية.

وأول ما نلفت النظر إليه فى هذه النقطة انقطاع العلاقة المباشرة الحميمة (علاقة الوجه للوجه) بين المنتج والمستهلك. بحيث باتت عمليات إنتاج قطع الأثاث الشعبى، كأوانى الطعام (الحلل والأطباق.. إلخ)، وأسرة النوم، والطبلية، وأوعية حفظ الملابس والأشياء.. وغيرها، باتت تخضع لقواعد الإنتاج الكبير، الذى يقوم على قدر من توحيد - أو تركيز - المواصفات، أو الطرز والأشكال الفردية لكل قطعة، واختزال تلك الطرز



فى عدد قليل، وفقًا لتقديرات المنتج لأذواق الجماهير، واستخداماتهم، وقدراتهم الشرائية، وغير ذلك. ومن حصيلة ذلك يتكون ما يمكن أن نسميه الذوق الجماهيرى فى هذا المجال، الذى لا ينظر إلى فرد مستهلك بعينه، وإنما إلى جماعات أو كيانات كبرى من المستهلكين، وفيها لا يتم الإنتاج حسب الطلب، وإنما يسبق الإنتاج الطلب، وأحيانًا يسهم فى خلق الطلب. ولكن هذه قضية أخرى على أية حال.

وهذا الذوق الجماهيرى يتعين حتمًا، والحتم هنا بسبب طبيعة وآليات السوق الرأسمالى، يتعين أن يتغير ويتبدل، سواء من تلقاء نفسه أو بفعل أخصائى الدعاية والإعلان، أو بواسطة المنتجين أنفسهم. وهنا تظهر الموضة، التى تعد إحياءً للطلب، بل هى تخلق الطلب خلقًا، حيث يسعى المستهلكون إلى السلع وفق الموضة. وهذه سمة من سمات جماهيرية الاستهلاك، التى لم يكن لها وجود بارز حينما كانت السلعة تنفذ وفقًا لرغبة العميل، وبمراعاة ظروفه، خاصة قدراته واحتياجاته.

وشهد عالم إنتاج الأثاث موجات هائلة من التغريب، وأصبح التأثير الأجنبى مباشرًا ومحسوسًا لا تخطئه العين. ولو استمر بنفس هذا الاندفاع ، فقد يقضى على عناصر شعبية وتقليدية متوارثة، ولكنه يمكن مع ذلك ـ لو أحسن التخطيط له ـ أن يعيد الحياة إلى تنويعات جديدة من بعض قطع الأثاث التقليدية.

هكذا نستطيع أن نفهم نزعة ليست بعد جماهيرية، ولكنها واسعة الانتشار نسبيًا تحاول أن تتصدى للتغريب والإغراب الناجم عن استيراد هذه العناصر الثقافية المادية. فتتخذ شكل الموضة التراثية ـ إن جاز التعبير ـ أى اللجوء إلى أشكال وطرز شعبية لبعض قطع الأثاث، وتقديمها إلى الناس كموضة (مثلاً: كراسى سعف النخيل التقليدية، والشلت، والأحرمة، والسجاجيد، والمراجين. .إلخ). وأحيانًا يتم ذلك الإحياء بشكل غير مباشر، عن طريق استلهام بعض الأجزاء، أو الخامات، أو الأذواق، أو المكونات فى تصنيع قطع تراث حديثة، ذات "روح مصرية" أى ذات نكهة شعبية.

وقد بلغ هذا الاتجاه ذروة تطوره فى الجهود الفولكلورية العلمية التى نجح فيها أسعد نديم فى إحياء بعض أساليب وعمليات إنتاج الأثاث التقليدية فى صنع بعض قطع الأثاث، أو أثاث غرف بأكملها. وهى تجربة ناجحة، ولكنها بطبيعتها مازالت تحتاج إلى المزيد من الانتشار والنفاذ إلى قطاعات اجتماعية أوسع. فهى لا تزال مقصورة على الطبقات الأغنى والأقدر، للارتفاع غير العادى فى تكلفتها، ولقلة عدد المنتجين القادرين على الاستمرار فى إنتاجها فى ظروف الإنتاج الكبير الذى يسود حياتنا. ولكننا أمام حالة من حالات إعادة إنتاج عناصر تراثية تقليدية، هى نفسها تمثل رد فعل لسيطرة الإنتاج الكبير والذوق الجماهيرى فى هذا المجال الذى تناولناه. ونورد فيما يلى نبذة موجزة عن أهم مشروعات تنمية الصناعات الخشبية التقليدية وترميم التراث المعمارى التقليدى فى مصر.

معهد المشربية لتنمية فن بلادنا: فى ١٩٧٨ أثناء عمل نديم خبيرًا بجامعة الأزهر، وتفكيره فى ترميم "بيت الهراوى" و"بيت الست وسيلة"، وجد أن أهم مشكلة

فى هذا السبيل هى ندرة "الأسطوات" ذوى الخبرة الفائقة القادرين على النهوض حقًا بمسئولية ترميم الآثار والحفاظ عليها . فأدرك الحاجة الماسّة إلى وجود جيل جديد من "الأسطوات" الأكفاء، الفنانين التقليديين الذين يتولون بأيديهم ترميم الأثر وحفظه.

لهذا أخذ نديم على عاتقه ـ آنذاك ـ مسئولية إنشاء "معهد خاص" للفولكلور التطبيقى، مهمته خلق جيل جديد يمارس الفنون التقليدية على أعلى مستوى تقنى وجمالى. جيل يتدرب من خلال إبداع منتجات فائقة الجودة، تجمع بين الأصالة ومتطلبات العصر الحديث، إلى أن يصل إلى المستوى الذى يسمح له بالنهوض بأعمال ترميم الآثار بأعلى كفاءة. يتفرغ الصبى للتدريب، ويتقاضى أجرًا من اليوم الأول، وحوافز كلما تقدم، إلى أن يصل إلى المستوى الذى يعهد إليه المعهد بتدريب "صبى مستجد"، وهكذا.

بدأ المعهد فى ١٩٧٨ بأربعة أسطوات فى غرفة واحدة. وعلى مدى ٣٢ عامًا أصبح "المعهد" فى ٢٠١٠ يشغل عشرة أفدنة ويضم حوالى ستمائة من أمهر الأسطوات وصبيتهم. يمارسون إبداعهم فى مختلف فروع الفنون التقليدية المصرية المرتبطة بالعمارة التقليدية والديكور الداخلى (نجارة التعشيقات، خراطة الخشب، التطعيم، الأويما، نجارة الأثاث، الدهانات، التنجيد، أشغال النحاس وتشمل التفريغ والحفر والتكفيت، الجبس المعشق بالزجاج، أشغال الحجر والرخام، الخيامية، نسيج السجاد، تجليد الكتب.....).

ومن أهم الأعمال التى اعتمدت على خبرة ومهارة هؤلاء الأسطوات المتخصصين الأكفاء مشروع ترميم منطقة بيت السحيمى، ومشروع ترميم معهد الموسيقى العربية. هذا غير تأثيث الفنادق الكبرى والقصور فى مصر وفى الخارج. ويشهد له مبنى "الصندوق العربى" بالكويت الذى يضم أكبر مشربية فى التاريخ. (عن السيرة الذاتية لأسعد نديم).

توثيق وترميم وتنمية المناطق الأثرية والتاريخية (مشروع السحيمى)،

مع بداية تسعينيات القرن العشرين كان " معهد المشربية " قد وصل إلى تحقيق هدف عظيم وهو تكوين عدد كاف من الكوادر الأساسية التى يمكن أن نعهد إليها بمسئولية ترميم أثر باطمئنان. ومن خلال علاقات عمل مع " الصندوق العربى للإنماء الاقتصادى والاجتماعى" استطاع نديم إقناع "الصندوق العربى" بتمويل "ترميم بيت السحيمى". تمت الموافقة على المشروع وبدأ العمل مع مطلع ١٩٩٤، ثم ما لبث أن أقنع "الصندوق العربى" بتوسعة المشروع ليشمل "منطقة" بدلاً مما كان معتادًا فى مشروعات ترميم الآثار من التعامل مع "أثر منفرد".

تبنّى نديم فى تلك المرحلة مفهوم "ترميم منطقة" لأول مرة فى مصر، فأرسى تقاليد تجمع أعلى مستويات الحفاظ على أربعة مبانٍ أثرية فى حارة، جنبًا إلى جنب مع تنفيذ مخطط لتنمية المجتمع المحلى. ضم المشروع ترميم واجهات بيوت أهالى حارة الدرب الأصفر البالغ عددها اثنين وعشرين مبنى، بالإضافة إلى البنية التحتية لحارة الدرب الأصفر بين شارع الجمالية شرقًا وشارع المعز غربًا . كان المشروع رائدًا لترميم الآثار يطبق أحدث توصيات اليونسكو مع الاهتمام الفائق بالبشر الذين يعيشون حول الآثار ومستوى حياتهم وبيئتهم. وأصبح "مشروع توثيق وترميم وتنمية منطقة بيت السحيمى" نموذجًا يُحتذى فى القاهرة الفاطمية. ورغم انتهاء المشروع وإعادة تسليم المنطقة

للآثار منذ يونيو ٢٠٠٠، فإن نديم يقوم بأعمال الصيانة الدورية الشاملة كل ستة أشهر. وكانت آخر مرة فى يونيو ٢٠١٠ وهى الصيانة رقم عشرين.

مشروع الأبواب الأثرية: تقدم نديم إلى الصندوق العربى للإنماء الاقتصادى والاجتماعى بمشروع لتوثيق وترميم الأبواب الأثرية. ووافق الصندوق العربى على تمويل المشروع. وفى ٢٠٠٠/٧/١ بدأ العمل، وعلى مدى ثلاث سنوات تمّ توثيق (٦١٥) بابًا أثريًا، ثم جرى اختيار مائة باب منها لتكون لها الأولوية على غيرها فى المعالجة نظرًا لأهميتها أو خطورة حالتها. وقد توقف هذا المشروع بعد ٢٠٠٣/٩/٣٠ فى أعقاب إنشاء وزارة الثقافة جهازًا لرعاية وترميم آثار القاهرة هو "جهاز القاهرة التاريخية" الذى تولى إسناد عدد هائل من مشروعات الترميم إلى المقاولين المتخصصين.

٦ ـ مشروع تنمية فن التلّى

التلّى هو زى المناسبات السعيدة الذى يأتى من محافظتى أسيوط وسوهاج. وكان معروفًا ومتداولاً بين النساء، حيث كان الاشتغال به والتعرف على تقنياته يجرى تلقائيًا فى البيت، بأن تتعلمه البنت من الأم مثلما تتعلم منها الخبز وطهى الطعام. ثم مر بمرحلة انحسار وكاد أن ينقرض. لكنه ظل فى ذاكرة ووجدان بعض المسنّات اللاتى كان لهن الفضل فى نقل خبراتهن إلى المهتمين بإحياء هذا التراث. وقد أضعفت فترة الانحسار مفردات هذا المأثور الشعبى، وأصبح متروكًا لاجتهادات شخصيات محدودة الخبرة بالموروث، وشديدة الرغبة فى الاستجابة إلى متطلبات السوق السياحى.

لهذا كلفت لجنة المرأة حافظة التراث ـ بالمجلس القومى للمرأة ـ الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية، بالقيام بمشروع استطلاعى لتوثيق وتنمية فن "التلّى" فى أسيوط. وهذا المشروع هو أحد مشروعات تنمية المأثورات الشعبية الفنية للمرأة المصرية، التى تهدف إلى توثيق وتنمية الفنون التقليدية التى تمارسها النساء. وفى ٢٠٠٣/٦/٨ تم توقيع اتفاق تنفيذ المرحلة الأولى من المشروع. وتم اختيار الدكتورة نوال المسيرى لإدارة مشروع توثيق وتنمية فن التلّى.

وقد أسفرت الدراسة الميدانية لهذا الفن والبيئة الاجتماعية التى يزدهر فيها عن صياغة مجموعة من التوصيات لتنمية هذا الفن، وتوظيفه للنهوض بالمرأة فى الصعيد اقتصاديًا وثقافيًا. ويمثل التقرير الذى انتهت إليه هذه الدراسة ثمرة الإشراف العلمى والتعاون والتكامل بين فريق العمل ونخبة من المتخصصين فى المأثورات الشعبية المصرية من أعضاء الجمعية، ولجنة المرأة حافظة التراث منهم: الدكتور أسعد نديم الذى وضع إمكانات مكتبه البشرية والمادية من مهندسين، وأجهزة، بالإضافة إلى خبرته العلمية فى خدمة المشروع، والأستاذ صفوت كمال والدكتور أحمد مرسى اللذان كان لمشاركتهما أكبر الأثر فى أن يكلل هذا العمل بالنجاح.

خاتمة: ولكن المهم الجمع العلمى الدقيق قبل مشروعات الإفادة أو الاستلهام

تفرض علينا أمانة العلم الذى نحمله ـ خاصة وسط هذا المناخ المحموم بالاستلهام ـ أن نتبنى توصيات الهيئات واللجان والمؤسسات العلمية العالمية (من ذلك حلقات ولجان اليونسكو المتخصصة حول أمور الفولكلور التطبيقى)، وهى التوصيات التى تدعو

إلى إجراء الدراسات المسحية (الشاملة) التى تسجل التراث الشعبى فى دولنا العربية، ومن بينها مصر. ومن توصيات اليونسكو العديدة: "أن تقوم البلاد العربية بعملية جمع علمى منظم - من الميدان - لأهم أشكال الفولكلور الموجودة فى مجتمعاتها". وكان الأساس، الذى قامت عليه هذه التوصية، هو الحصول على أحدث قدر من التعرف المباشر على أشكال الفولكلور الجارية فى الاستعمال بالفعل، وذلك حتى يأتى التخطيط لتنفيذ المشروعات التالية مستنداً إلى توفر الحد اللازم من الإحاطة. لهذا لا نمل من تكرار القول بأن مرحلة الجمع والتسجيل والدراسة يتعين أن تسبق أى عملية تجريب "للاستفادة من التراث الشعبى" فى أى غرض تطبيقى يخدم عمليات التنمية.

وكما أن التنمية هى قدر كافة البلاد، غنيها وفقيرها، فإن استخدام الفولكلور لأغراضها هو قدر المشتغلين بالتنمية والفولكلور معًا. وكلما زادت نشاطات الهيئات والأفراد العاملين فى مجالات الفولكلور توفرت المواد الخام، التى تسمح باختيار المناسب منها، لاستخدامه فى مجال الثقافة التنموية. وكلما تضاعف الجهد العلمى المبذول فى جمع ودراسة التراث الشعبى العربى زادت فرص إسهام الفولكلوريين العرب فى تطوير علمهم، وإدراجه مع غيره من العلوم الاجتماعية الحديثة، فى مدارج الحياة المعاصرة ذاتها، وزاد اقتناعهم بأن التقدم العلمى الهائل الذى يشهده عالمنا المعاصر، والتوسيع المذهل فى الاستخدامات التكنولوجية، ليسا عقبة معادية تقف لعلم الفولكلور أو للتراث الشعبى بالمرصاد، وإنما هما خادمان لهما".



هوامش:

(*) تم بالفعل بدء العمل فى أطلس الفولكلور المصرى برعاية وتمويل وزارة الثقافة وبإشراف الدكتور أحمد مرسى، وقد أصدر خلال سنوات العقد الأول من الألفية عددًا من التقارير.

(١) انظر: هانز فينكلر، الفولكلور المصرى (بالألمانية)، وراجع أيضًا علياء شكرى، التراث الشعبى المصرى فى المكتبة الأوروبية، الطبعة الثانية، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠١٢.

(٢) انظر: عبد الحميد يونس، دفاع عن الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣، ص ١٧.



سعيد المصرى

الاستعارة الثقافية:
دراسة فى إعادة إنتاج الثقافة الشعبية

١. مقدمة

تعرض هذه الدراسة لاستعارة التراث الشعبى باعتبارها واحدة من عمليات إعادة إنتاج الثقافة الشعبية، التى تتمثل فى محاولات إضافة عناصر ثقافية جديدة للمخزون الثقافى المشترك. وتنطوى عملية الإضافة على مزيج من الوعى والقصدية والاختيار من ناحية، والتلقائية من ناحية أخرى، وذلك فيما يتعلق بإمداد أساليب الحياة الجارية بعناصر ثقافية جديدة. وتتجلى هذه العملية فى محاولات استعارة العناصر الثقافية من فئات وطبقات اجتماعية ومناطق ثقافية أخرى. والاستعارة ما هى إلا تبنٍّ لبعض العناصر الثقافية التى تضاف إلى رصيد الجماعة المشترك من التراث.

وينهض التحليل فى هذه الدراسة على افتراض مؤداه: أن عملية الاستعارة تتوقف على محددات عدة، أهمها: حدود الموارد الاقتصادية المتاحة، وطبيعة الموارد الثقافية والاجتماعية المتوفرة، ونطاق الاحتياجات التى تستلزم ضرورة الإضافة، ومدى الانفتاح الاجتماعى والثقافى على الوسط المحيط، والعلاقات الطبقية القائمة بين الفقراء وغيرهم من الفئات الاجتماعية المختلفة، والقدرات الفردية الخلاقة للفاعلين الثقافيين الذين يأخذون على عاتقهم زمام المبادرة فى الإضافة. ويترتب على هذا الفرض افتراض آخر مؤداه: أن ممارسات الفقراء فى الاستعارة تستجيب دومًا لما يجرى على صعيد الأبنية النظامية فى المجتمع، أو ما يسميه أحمد زايد "الأركيولوجيا النظامية"[١]. كما تستجيب هذه الممارسات لما يحدث من تطورات اجتماعية واقتصادية وثقافية فى المجتمع ككل: مما يعنى أن الفقراء - فى حياتهم اليومية وتراثهم الشعبى - ليسوا بمنأى عما يجرى حولهم من أحداث وتغيرات، وأن لديهم قدرات فى التفاعل مع المجتمع.

تستعين الدراسة بأربعة مفاهيم أساسية، وهى التراث الشعبى وإعادة الإنتاج الثقافى والطبقة الاجتماعية والفقر. ويقصد بالتراث الشعبى - بصفة عامة - كافة عناصر الثقافة الشعبية التى تتناقل من جيل إلى آخر[٢] عن طريق التنشئة الاجتماعية داخل مجتمع معين[٣]، أو جماعة اجتماعية محددة. وتستند الدراسة فى فهمها للتراث

الشعبى إلى المعيار السوسيولوجى الذى يركز على الثقافة الشعبية المرتبطة بالطبقات الاجتماعية. ويقتضى ذلك النظر إلى الثقافة الشعبية للطبقة الاجتماعية من زاوية أسلوب الحياة Lifestyle، وهو ما يعنى التركيز على الممارسات والأفعال ذات الطابع الثقافى وكل ما يُقَال أو يُحْكَى أو يظهر للعيان من قرارات وسلوكيات ثقافية تُتَّخَذُ تحت وطأة القيود البنائية الخاصة بتوزيع فرص الحياة. وبناء على ذلك يُعَرَّف التراث الشعبى بأنه يمثل أساليب الحياة التقليدية لمجموعة من الناس يتشابهون فى أوضاعهم الطبقية، وتتجلى أساليب حياتهم فى اختياراتهم من المخزون الثقافى للمعتقدات والمعارف الشعبية والعادات والتقاليد والآداب الشعبية والفنون والثقافة المادية.

وفيما يتعلق بمفهوم إعادة الإنتاج الثقافى Cultural Reproduction فيقصد بمعناه الواسع قدرة أساليب الحياة فى أى مجتمع على استمرار أهم ملامحها عبر التغير. وهى عملية مركبة تنطوى على ممارسة دائمة للتراث بحيث يظل حيًا بين أعضاء جماعة من الناس وماثلاً فى ذاكرتهم، ولا يعنى ذلك ثباتًا مطلقًا أو تغيرًا كاملاً لعناصر التراث، وإنما ممارسات متجددة للتراث أشبه بممارسة اللغة. فكل ممارسة للغة تحمل معانى ومفردات جديدة، وفى نفس الوقت تبقى اللغة كائنًا حيًا بين الناس، وبالمثل فإن كل ممارسة للتراث الشعبى تشكل إنتاجًا جديدًا له. وبالتطبيق على دراسة أساليب حياة الفقراء فى المناطق الحضرية بالقاهرة يمكن للتراث الشعبى أن يعاد إنتاجه عبر أربع عمليات أساسية وهى: تواتر التراث فى الحياة اليومية، واستعادة التراث من الماضى إلى الحاضر، والإضافة عبر عمليتى الاستعارة والإبداع الشعبى. ويصاحب تلك العمليات الأربع انتقاء وتعديل وتحوير، بالإضافة إلى عمليات إثراء المخزون التراثى بالتجديدات والابتكارات والإبداعات والممارسات الجديدة فى التجريب والإضافة، ولا تُخْتَزَلُ عمليات إعادة إنتاج الثقافة الشعبية إلى أى مظهر من هذه المظاهر المتعددة وإنما تشملها جميعًا. وتعتمد إعادة الإنتاج الثقافى على موارد ثقافية ومادية ومنتجين ثقافيين ومبدعين، وتتطلب أيضًا وحدات أو روابط مجتمعية (كالأسرة والجيرة)، وتتشكل عمليات إعادة الإنتاج الثقافى من خلال مزاوجة دائمة بين القصدية والعفوية، وتستهدف تلبية احتياجات، بعضها مادى والبعض الآخر ثقافى، وتحقق بذلك وظائف عديدة فى حياة المشاركين فيها، ولا يقتصر المنتج الثقافى على جانب محدد من الثقافة الشعبية، وإنما يشمل كل عناصرها التراثية [٤].

ويقصد بمفهوم الطبقة الاجتماعية Social Class ـ وفقًا لتلك الدراسة ـ مجموعة من الأسر المعيشية التى تتقارب فى خصائصها الاقتصادية والاجتماعية بصورة موضوعية، وذلك وفقًا لمجموعة متكاملة من المعايير تشمل الملكية والدخل وظروف العمل والحالة التعليمية والحالة السكنية والموقف من القوة وأنماط الاستهلاك، ويترتب على تقارب الخصائص الاقتصادية والاجتماعية وجود خبرات مشتركة فى الحياة، وبالتالى أساليب حياة مشتركة. ولا يعنى ذلك النظر إلى الطبقة الاجتماعية بوصفها حاصل جمع أفراد متشابهين فى عدة متغيرات خاصة بالتدرج الاجتماعى أو اللامساواة الاجتماعية، بل تراعى الدراسة النظر إلى الطبقة باعتبارها مجموعة من الأسر لها تاريخ مشترك ووضعية محددة فى التنظيم الاجتماعى الاقتصادى للمجتمع، ويقتضى

ذلك، بطبيعة الحال، اعتمادًا متبادلاً من الناحية الإمبيريقية بين متغيرات التصنيف الطبقى وتصنيفات التدرج الاجتماعى [٥] . وتعتمد الدراسة ـ وفقًا لهذا التعريف ـ على مؤشرات موضوعية فى قياس الوضع الطبقى، وتستند فى ذلك إلى دراسات علم الاجتماع الإمبيريقى فى الطبقات الاجتماعية [٦]، التى تستخدم مفهوم الطبقة الاجتماعية بصورة أقرب إلى النموذج التحليلى للطبقة Class Paradigm . ويعتمد هذا الاتجاه على بيانات ميدانية متنوعة يتم تحليلها من النواحى الكمية والكيفية بهدف التأكد من وجود تباينات فيما بين المجموعات الطبقية Inter Class بصورة أكبر من التباينات داخل المجموعات الطبقية Intra Class [٧] .

أما مفهوم الفقر Poverty ـ الذى تتبناه هذه الدراسة ـ فهو يعبر عن ظاهرة اجتماعية مركبة تشمل مستويات متعددة من الحرمان الاقتصادى والاجتماعى والثقافى، وترجع فى الأساس إلى عمليات الاستبعاد Exclusion التى تَحُولُ دون وصول بعض الفئات الاجتماعية إلى الأصول Assets الاقتصادية والطبيعية (كفرص العمل المُنْتِج ورأس المال الطبيعى والمالى، والأرض والمياه)، والأصول البشرية (كالتعليم الجيد والصحة)، والأصول الاجتماعية كالخدمات العامة وشبكات الاتصال وأنظمة الدعم الاجتماعى [٨]؛ وبالتالى يُشِير الفقر ـ سواء بمعناه النسبى أو المطلق ـ إلى موقف بعض الجماعات الطبقية الأقل حظًا من فرص الحياة، فى علاقتها بمجمل الفرص المتاحة والموزعة توزيعًا غير متكافئ فى المجتمع بفعل الاستبعاد، ويترتب على ذلك انخفاض فى نوعية حياة ومستوى معيشة تلك الجماعات، إلى جانب عدة خصائص أهمها كبر حجم الأسرة وارتفاع مستوى الإعالة وانخفاض فى نصيب الفرد من الإنفاق، والإعالة النسائية، وتَدَنِّى الحالة العملية والتعليمية وتردى الأحوال السكنية والمرافق، والاعتماد على عمل الأطفال، وعدم القدرة على رعايتهم، مما يؤدى إلى تشريد أعداد كبيرة منهم، وكل ذلك ينطبق على حالة فقراء الحضر الذين يشغلون مواقع دنيا فى البناء الطبقى.

اعتمدت هذه الدراسة على مقياس مركب للتشكل الطبقى فى قياس الوضع الطبقى Class Index Structuration [٩] لقياس المواقع الطبقية فى شياخة الجوابر بحى بولاق بالقاهرة من خلال إجراء مسح شامل لكل السكان. وأظهرت النتائج وجود ثلاث شرائح من الفقراء، اثنان منها ـ وهما الشريحتان الدنيا والوسطى ـ ضمن الطبقة الدنيا، فى مقابل شريحة عليا من الفقراء تمثل قاع الطبقة الوسطى الحضرية. وعلى ضوء ذلك تم الحصول على بيانات ميدانية كيفية لنماذج من الإخباريين والأسر الفقيرة فى الشرائح الطبقية الثلاث للفقراء لبيان الفروق الثقافية فى أساليب حياة الفقراء بمختلف شرائحهم الاجتماعية. واستخدم فى جمع البيانات أدوات كيفية مثل المقابلات المتعمقة والملاحظة والاعتماد على إخباريين وإجراء دراسة إثنوجرافية على شياخة الجوابر ككل بحى بولاق. وتم جمع البيانات على مراحل عدة، كانت الأولى فى فبراير ١٩٩٦ واستمرت حتى نهاية يناير ١٩٩٧، وكان هدف الدراسة خلال هذه المرحلة الحصول على بيانات عن ممارسات التراث الشعبى لدى الفقراء بمستوياتهم الاجتماعية / الاقتصادية المتباينة وعبر أساليب حياتهم المختلفة. وفى أغسطس عام ١٩٩٧ بدأت المرحلة الثانية للبحث الكيفى واستمرت حتى فبراير ٢٠٠٣ على فترات زمنية متباعدة نسبيًا، وخلال الفترة من يناير

عام ٢٠٠٦ حتى أكتوبر ٢٠٠٩ تم إجراء زيارات عمل ميدانية يتخللها مقابلات متعمقة مع السكان فى منطقة الدراسة (بواقع زيارة ميدانية كل شهرين تقريبًا) للوقوف على التغيرات المحتملة التى تحدث فى حى بولاق بصفة عامة ومنطقة الجوابر على وجه الخصوص، ومحاولة فهم مدى انعكاس تلك التغيرات على أساليب حياتهم. كما أجريت عدة مقابلات وجولات ميدانية سريعة مع بعض الإخباريين فى الجوابر خلال الفترة من يونيه حتى أكتوبر ٢٠١٠ وكذلك فى الفترة التى أعقبت الثورة وبالأخص فى الفترة من أكتوبر إلى ديسمبر ٢٠١١.

ونظرًا لاتساع مجالات التراث الشعبى وتشعب جوانب أساليب الحياة، فقد اعتمدت خطة الدراسة على انتقاء بعض عناصر محددة للتراث لجمع بيانات مفصلة بشأنها، كما رُوعِىَ التركيز على بعض الممارسات التى تكتسب دلالات واضحة تتعلق بعمليات إعادة إنتاج الثقافة الشعبية. وعلى ذلك غطت عملية جمع البيانات الكيفية بعض الممارسات فى مجالات التراث الشعبى المختلفة وبالأخص الثقافة المادية. وعلى هذا تحاول الدراسة أن تحلل عملية استعارة التراث الشعبى؛ ويشمل ذلك تحليلاً للميكانيزمات المختلفة للإضافة عبر هذين المستويين.

وقد كشفت البيانات أن هناك دلائل كثيرة على استبعاد الفقراء من الوصول إلى الأصول والموارد والخدمات. وهم، بهذا المعنى، مهمشون على مستويات متعددة، سواء فى المكان أو الخدمات التعليمية والصحية والثقافية، والترويحية. بالإضافة إلى استبعادهم من فرص الحياة الممكنة للنهوض بمستوى معيشتهم وتحسين نوعية حياتهم. رغم وجود المؤشرات العديدة على هذه الحقيقة التى لا تخطئها العين، إلا أن فقراء حى بولاق ليسوا منعزلين عن مجرى الحياة الرئيسى فى المجتمع المصرى بصفة عامة. أى أنهم ليسوا على غرار الطبقة الأدنى Underclass فى المجتمعات الغربية، من حيث العزلة والتهميش الذى يجعلهم فئات تستعصى على الاندماج وينبغى استئصالها. فالفقراء فى حى بولاق لديهم تجارب فى التواصل مع الفئات الاجتماعية والطبقية المختلفة، وكذلك فى التواصل مع التغيرات الاجتماعية والتقنية ووسائل الاتصال الحديثة. إنهم - ببساطة - منفتحون على العالم المحيط بهم. ومن الطبيعى أن يؤدى ذلك إلى تأثيرات متبادلة على الصعيد الثقافى بين الفقراء ومختلف الفئات الطبقية الأخرى. ولا يعنى الإقرار بهذه النتيجة أن نتصور حياة الفقراء - فى الانفتاح على الوسط المحيط - بأنها أشبه بحياة فئات تحتل مواقع طبقية أعلى. بل على العكس من ذلك، فظروف الحرمان تقلل من فرص كثيرة فى الحياة. ومع ذلك تعيش الأسر الفقيرة بقدر من التواصل مع المجتمع. ويختلف هذا التواصل فى طبيعته وحدوده باختلاف مستويات الفقراء أنفسهم. ويمكن رصد مظاهر هذا التواصل - بملامحه المختلفة - فى عملية استعارة العناصر الثقافية. ذلك أن تبنى بعض العناصر الثقافية من فئة أو طبقة أو منطقة ما، إنما هو تعبير عن مدى تفاعل الفقراء مع العالم المحيط بهم.

وفى أغلب الحالات التى يستعير فيها الفقراء عنصرًا ثقافيًا جديدًا هناك جهد يُمارس فى دمج هذا العنصر مع أساليب الحياة الجارية. وقد يصاحب ذلك تعايش لهذا العنصر مع الثقافة التى يمارسها الفقراء. ويمكن أيضًا لهذا العنصر أن يؤدى إلى بعض



التغيرات فى حياة الفقراء، بحيث يولد ممارسات جديدة، أو تختفى على أثره ممارسات كانت موجودة من قبل [١٠]. وفى كل الأحوال، فإن تبنى أى عنصر ثقافى جديد ومقبول فى حياة الفقراء هو إثراء وإضافة للتراث الحى فيما بينهم.

وقد كشفت الدراسة عن وجود أربع آليات للاستعارة الثقافية وهى: المحاكاة الثقافية، والتلقى الثقافى، والتدين، والاستهلاك الثقافى. وقبل أن أعرض بالتفصيل لتلك الآليات والشواهد الإمبيريقية الدالة عليها، يتعين فى البداية أن أشير إلى ملاحظتين أساسيتين حول آليات الاستعارة:

أولاً: هناك مظاهر عديدة للاستعارة فى حياة الفقراء، وتحتاج إلى دراسات تفصيلية مستقلة. وعندما أشير إلى آلية الاستعارة، فإنما أقصد بذلك وصف الطريقة التى يتم بمقتضاها تبنى عنصر ثقافى جديد وتفسير تلك الطريقة. ويقتضى هذا أيضًا تحليلاً لمحددات الاستعارة والتأثيرات الناشئة عنها والدلالات المرتبطة بها.

ثانيًا: قد تتداخل الآليات فى فهم عملية الاستعارة: أى أن العنصر الثقافى الذى يتبناه الفقراء قد يكون ناشئًا عن المحاكاة وفى الوقت نفسه يمكن أن ينتج عن التلقى الثقافى والتدين. وقد تتم الاستعارة بفعل الاستهلاك وتنطوى على المحاكاة. ويمكن للفقراء تبنى عناصر ثقافية من خلال عملية التلقى لوسائل الاتصال الحديثة. ومن الجائز أن يكون هذا التبنى مظهرًا من مظاهر المحاكاة والتقليد والتدين. بل أضف إلى ذلك أن ما تم تلقيه باعتباره نوعًا من المحاكاة يمكن أن يكون انتقاءً مقصودًا ينطوى على قدر من التدين. وهكذا، فإن وحدة التراث هى التى تفسر هذا التداخل الشديد بين مختلف الآليات. والفصل بين تلك الآليات لا يخلو من التعسف. والغرض من هذا التقسيم للآليات الأربع ما هو إلا محاولة لفهم المنطلق الذى تبدأ به عملية الاستعارة. فعندما يكون المصدر الرئيسى للاستعارة أو الغرض الأساسى منها هو التشبه بفئات اجتماعية معينة، فالسبيل إلى وصف ذلك وتفسيره يتم من خلال آلية المحاكاة. أما إذا كانت الاستعارة قد تمت خلال التفاعل مع وسائل الإعلام والاتصال، فإن آلية التلقى يمكن أن توضح ذلك. وعلى نفس المنوال تم الأخذ بآلية التدين، وآلية الاستهلاك. وفيما يلى أعرض لكل آلية من الآليات الأربع مدعمًا ببعض الشواهد الميدانية لنماذج مختلفة من العناصر الثقافية، وبالأخص الثقافة المادية:

٢ ـ المحاكاة الثقافية

يتعرض الفقراء فى حياتهم إلى بعض المواقف التى يجدون فيها أنفسهم فى احتكاك بأساليب حياة مغايرة لما اعتادوا عليه من قبل. يحدث ذلك فى إطار العلاقات المباشرة أو غير المباشرة بفئات اجتماعية أخرى. ويتخلل هذه العملية إدراك ضمنى لحدود الاختلاف والتشابه المشترك فى أساليب الحياة. وقد يترتب على ذلك انتقاء متعمد أو تلقائى من جانب الفقراء لبعض العناصر والممارسات الثقافية التى تضاف إلى الرصيد الثقافى لأساليب حياتهم. هذه العملية أطلق عليها المحاكاة الثقافية، وتعنى اكتسابًا لعناصر وممارسات ثقافية جديدة ودمجها داخل النسيج الثقافى للجماعة. والمحاكاة الثقافية فعل جماعى ينطوى على "إعادة صياغة للتباين" حسب تعبير جيمس كليفورد J. Clifford [١١]، فالفقراء عندما يحاكون الأغنياء ـ مثلاً ـ فى ممارسة ثقافية، لا يعنى

ذلك التشبه الكامل بحياة الأغنياء وتلاشى الحدود الفاصلة بين الغنى والفقير فى الطريقة التى يحيا بها كل منهما . وحتى بالنسبة للممارسة التى يحاكى بها الفقير شخصاً غنياً، فإن دلالة هذه الممارسة والوظيفة التى تؤديها والطريقة التى تمارس بها، كل ذلك يمكن أن ينطوى على اختلاف واضح بين أدائها فى حياة الفقراء، وأدائها فى حياة الأغنياء. إن ما يحدث هو تأثيرات ثقافية بين مختلف أساليب حياة الجماعات. ويصاحب هذه التأثيرات إعادة رسم لحدود التباين بين كل جماعة وأخرى على المستوى الثقافى. ويبدو ذلك جلياً، بالأخص فى حالة التباينات الواضحة من الناحية الاجتماعية والاقتصادية بين الجماعات المختلفة. ولهذا فإن فعل المحاكاة الثقافية يتجاوز المضامين السيكولوجية الضيقة المرتبطة بعملية التعلم [١٢] والتى هيمنت لفترة لا بأس بها على التصورات الكلاسيكية للتغير الثقافى فى الأنثروبولوجيا [١٣].

تكتسب المحاكاة الثقافية دلالات متعددة تختلف باختلاف طبيعة الممارسة أو العنصر الثقافى موضع المحاكاة، وباختلاف المواقف التى يتم فيها التفاعل مع مصادر التأثير الثقافى، وكذلك باختلاف مستوى الفقر وشدته. وفيما يلى بعض الشواهد الإمبيريقية على ذلك:

تتخذ المحاكاة مظاهر متعددة، بدءاً من المستوى الفردى الشخصى وصولاً إلى المستوى الجماعى. فعلى مستوى الفرد يمكن ملاحظة بعض شواهد المحاكاة فى التأنق. حيث تستعير فئات من النساء والشابات الفقيرات بعض الممارسات والأدوات الخاصة بتزيين الجسد، والتى تمارسها فئات من الطبقة الوسطى والطبقة العليا. مثال ذلك الذهاب إلى محال الحلاقة (الكوافير) خلال بعض المناسبات، كاحتفالات الخطوبة والزفاف والأعياد. يحدث ذلك مع الإبقاء على بعض الممارسات التقليدية المعتادة. ففى حفلات الخطوبة والزفاف تستعد العروس للتزين من خلال الاستحمام فى وقت الظهيرة من نفس يوم الاحتفال. وتستعين العروس بإحدى صديقاتها فى القيام بالاستحمام. وتشارك بعض صديقات وقريبات العروس فى هذا الطقس، فيتولين المساعدة بإحضار المياه والصابون والفوط وأدوات الزينة. ويقتسمن جميعاً الأدوار المختلفة فى إتمام هذه العملية فى جو من البهجة. ويعقب ذلك استحمام الصديقات المقربات للعروس كنوع من المشاركة فى هذا الحدث، قبل مصاحبة العروس فى الذهاب إلى محل الكوافير لاستكمال زينة الوجه وقص الشعر وفرده بالهواء الساخن (السيشوار) أو المكواة المخصصة لذلك. وهنا تعطى الأولوية للعروس ثم يعقب ذلك تزيين صديقاتها. وبعد أن تنتهى هذه العملية ترتدى العروس ثياب الخطوبة أو الزفاف فى (الكوافير) وتستعد لحضور العريس ليصحبها فى سيارة ملاكى مزينة بأشرطة ورقية ملونة وبعض الورود. وتنطلق السيارة فى موكب مكون من سيارات أخرى تحمل الأقارب والأصدقاء مع الأغانى والزغاريد حتى يصل الموكب إلى مكان الاحتفال فى بيت أهل العروس.

فى بعض الأحيان تذهب العروس ومعها صديقاتها إلى الكوافير ويعدن منه سيراً على الأقدام إلى مكان الاحتفال لارتداء الثياب الخاصة بهذه المناسبة. ويلاحظ أن تكلفة الذهاب إلى الكوافير يتحملها العريس، على أن تتكفل الصديقات بتكاليف زينتهن كل واحدة على حدة. والمهم فى هذه الممارسة أن العروس وصديقاتها يحاكين بذلك

الفئات الأعلى طبقيًا فى الذهاب إلى الكوافير. ويرددن كلمة الكوافير بلكنة دارجة، ويتباهين بهذا الحدث. وبدلاً من أن تقوم الماشطة بهذه العملية فى بيت العروس كما كان يحدث من قبل، أو كما يحدث الآن فى بعض الأسر المعدمة، فالعروس تشعر بأن بهجتها الحقيقية تقترن بهذا الحدث. وهنا تقوم محلات الكوافير بإجراءات متعددة فى عمل الماكياج اللازم للعروس وعمل تسريحة الشعر المطلوبة. وقد ساعد على انتشار هذه الممارسة وجود محلات كوافير تؤدى هذه المهمة بأسعار قليلة، بالإضافة إلى انتشار هذه الممارسة على نطاق واسع لدى فئات من الطبقة المتوسطة فى حى بولاق. وتساهم برامج التليفزيون - وخاصة برامج المرأة - فى نشر ثقافة حديثة تتعلق بزينة المرأة. من أمثلة ذلك استخدام السيشوار والماكياج والعناية بالبشرة وحمامات الشعر. وهذه الكلمات بدأت فى الانتشار بين أوساط النساء والشابات. وتساعد برامج المرأة فى التليفزيون على نقل ممارسات غير مكلفة فى العناية بالشعر والبشرة، مثل استخدام صفار البيض والزبادى واللبن وبعض مكونات الأعشاب، وجميع هذه المكونات يسهل تدبيرها. ومع ذلك لا تنتشر ممارسة الذهاب إلى الكوافير لدى كل الفئات الفقيرة، بل يقتصر ذلك على بعض فئات الشريحة الأعلى من الأسر الفقيرة. ويقتصر ذلك أيضًا على النساء والشابات اللواتى يتمتعن بقدر من التعليم.

وتوجد بعض الممارسات المستحدثة فى زينة الجسد لدى النساء الفقيرات؛ مثل تلوين الشعر إلى اللون الأصفر باستخدام محلول الأكسجين. وهى مادة يسهل الحصول عليها من الصيدليات وبأسعار رخيصة. ويستخدم هذا المحلول فى كثير من محال الكوافير التى ترتادها الشابات الفقيرات بالمنطقة. وقد أُكتشف تأثير هذا المحلول على تلوين الشعر فى أثناء الممارسات العلاجية. فعند تطهير جروح الرأس بهذا المحلول يؤدى ذلك إلى إصفرار الشعر فى المنطقة المحيطة بالجرح. ويتم استخدام هذا المحلول بتدليك فروة الرأس وتركها حتى تجف. وفى بعض الأحيان تضاف بعض مواد من الأعشاب لتثبيت اللون. وتنتشر هذه الممارسة بين فئات من النساء والشابات بأسر القطاعين الأوسط والأعلى للفقراء. وغالبية الفتيات اللواتى يمارسن عملية تلوين الشعر من المتعلمات.

وفى الزينة تستخدم أيضًا أدوات مستحدثة فى الماكياج، مثل قلم تلوين الشفاه (الروج) وقلم الحواجب والمسكرة وبعض الكريمات والبودرة الملونة. وينتشر استخدام هذه الأدوات بين فئات عديدة من النساء والشابات من مختلف القطاعات الفقيرة. ولكن مع الأخذ فى الاعتبار أن تداول هذه الأدوات بأسعار متفاوتة فى المحال التجارية وبيعها كقطع منفصلة عن بعضها هو الذى يجعل انتشارها متفاوتًا بين النساء. ومن الطبيعى أن تكون أرخص القطع أكثرها انتشارًا، وكذلك أبسط أدوات التجميل أكثر انتشارًا أيضًا. وهذا يفسر سبب انتشار قلم الحواجب وقلم تلوين الشفاه وزيت الشعر على نطاق واسع بين مختلف النساء الفقيرات. أما الأنواع الأخرى لأدوات التجميل فيقتصر انتشارها على الفئات الأعلى من الفقراء وبالأخص الفتيات المتعلمات والمقبلات على الزواج. وتجدر الإشارة إلى أن اهتمام الأسرة الفقيرة بتجميل الشابات يعد جزءًا من استراتيجية ترويج زواجهن.



وهكذا فإن ممارسات تجميل الجسد تتمشى دائمًا مع الحداثة وتبنى الجديد باستمرار[١٤]. ويلاحظ أن نظرة النساء الفقيرات لأنفسهن تنطوى على شعور بانخفاض مستوى جمالهن والإحساس أحيانًا بالدونية، لاسيما إذا وضعن فى موقف مقارنة مع نساء الطبقات الأغنى. والحياة اليومية فى القاهرة لا تخلو بطبيعتها من المواقف الصارخة فى التناقض بين الغنى والفقر، وبين مستويات الجمال والقبح. يحدث ذلك فى مواقف الاحتكاك الفعلى بين الخادمات وبعض الأسر الغنية، وفى الاحتكاك العارض بالشوارع العامة، وفى مشاهدة الأعمال الدرامية بالتليفزيون، تلك التى تمتلئ بمشاهد من حياة الطبقات الوسطى والعليا. فى هذه المواقف المختلفة تشعر النساء الفقيرات بالمسافة الشاسعة التى تفصلهن عن غيرهن من نساء الأسر غير الفقيرة. ويظهر ذلك فى اختلاف مدى التجميل والثياب وأدوات الزينة. لعل هذا يفسر العلاقة بين تصور انخفاض القيمة الجمالية للجسد، من ناحية، وعدم الاهتمام به، من ناحية أخرى[١٥]. ومع ذلك، فإن النظرة الإيجابية للجسد لدى النساء الفقيرات يمكن أن تتجلى فى محاكاة الممارسات الجمالية التى تمارسها السيدات غير الفقيرات. فالغنى والمكانة المرتفعة والإمكانيات المادية تضيف إلى صورة الجسد مقومات جمالية رفيعة. وهنا تغدو ممارسات السيدات، اللائى يتمتعن بمكانة طبقية أعلى، بمثابة النموذج الذى يحتذى فى تجميل الجسد. فهؤلاء هن الأقدر على الأخذ بالحداثة وهن الأجمل فى زينتهن، ومن ثم فمحاكاتهن تظل مصدرًا لا ينضب للاستعارة الثقافية.

تظهر المحاكاة الثقافية عبر مستوى آخر وهو الأزياء. فالملبس يمثل أداة لاكتساب المكانة والتميز. وهو تعبير عن الحداثة ومجال لمحاكاة أسلوب الحياة الحديث. وقد توغلت الحداثة فى بعض الجوانب من عالم أزياء الفقراء، مثل أزياء الأطفال والشباب والنساء الشابات، والرجال عمومًا. والأزياء المرتبطة بالبهجة والاحتفالات. وهناك مشاهد كثيرة لذلك فى القميص والبنطلون للأطفال والرجال، والسالوبيت للأطفال، والجيب والبلوزات للسيدات والبنطلونات للبنات. ويعد الاحتفال ـ بالأعياد، كعيد الفطر مثلاً، أو احتفالات الزفاف والخطوبة ـ مجالاً لارتداء الثياب الحديثة بالنسبة للأطفال والبنات والشباب. ورغم تمسك النساء الكبيرات فى السن بالطراز القديم لأزيائهن ـ التى تتمثل فى الجلباب الأسود الطويل والفضفاض مع الطرحة ـ إلا أن هناك تعديلات على طريقة تفصيل هذا الزى، وكذلك تعديلات على الألوان المفضلة. وتستخدم بعض النساء فى الشريحتين الوسطى والعليا من الفقراء أزياء حديثة (جلابيب) مستوردة أو على الطراز المستورد تتميز بألوان زاهية ونقوش وردية ورسوم زخرفية على الصدر. وبعض النساء يفضلن ارتداء هذه الملابس فى بيوتهن فقط دون الخروج بها إلى الشوارع العامة. أما نساء الفئات المعدمة، فيحرصن على ارتداء الملابس السوداء التى توظف لأغراض متعددة كالجلوس فى البيت والعمل المنزلى، والنوم والخروج بها فى الشوارع العامة، واستخدامها فى مجاملات الأفراح والعزاء. كما يتم تدوير الملابس بين أفراد الأسرة بين الأخوة والأخوات، وبين الأمهات وبناتهن. ويمكن لأسر الجوار أن يتبادلوا فيما بينهم بعض الملابس خلال المناسبات. يحدث ذلك فيما بين النساء والشابات والشباب بمقتضى شبكة العلاقات التكافلية. وينطبق ذلك على الملابس، سواء أكانت حديثة أو تقليدية.



هناك عوامل عدة ساعدت على رواج الملابس الحديثة بين الفئات الفقيرة وخاصة فى القطاعين الأوسط والأعلى من الفقراء، من بينها وجود وكالة البلح باعتبارها من أهم وأكبر أسواق القاهرة فى توزيع الملابس الحديثة والمستعملة، التى تتسم بتنوع أذواقها وانخفاض تكلفتها. بالإضافة إلى تراجع دور المشتغلين بمهنة الخياطة فى ظل الإنتاج الجماهيرى واسع النطاق من الملابس الجاهزة. ورغم قلة عدد المشتغلين بهذه المهنة، إلا أن دورهم محصور فى خياطة ملابس النساء المسنات، وجلابيب الرجال كبار السن، وترميم بعض الملابس[١٦]. ويلاحظ أن هذه المهنة تتأثر بمدى الرواج والانحسار الاقتصادى لدخول الفقراء. ويشير بعض المشتغلين بهذه المهنة إلى أنهم تعرضوا لضغوط شديدة منذ أكثر من خمسة عشر عامًا. وفى السنوات الأخيرة بدأ الإقبال يزيد على استخدام هذه المهنة فى تفصيل الملابس. ويفسر بعض الإخباريين ذلك بأن ميل البعض إلى الاستعانة بالحرفيين يعتمد على رخص التكاليف. وأن الملابس الجاهزة أصبحت الآن مرتفعة الثمن. ولهذا يفضل الفقراء شراء قطع من القماش وتكليف أحد الحرفيين بتصنيعها. وتتميز الملابس الحديثة بأنها عملية وتساعد على القيام بالعمل، وهذا ما يدفع عمال الورش الإنتاجية والنجارين والحدادين والعتالين وعمال البناء والتشييد إلى ارتداء البنطلون والقميص فى الصيف، أو البنطلون مع الجاكت والبلوفر فى الشتاء. ومع ذلك ما زال الجلباب مستخدمًا - من جانب الرجال - فى حياتهم اليومية وخلال أوقات الفراغ بالصيف.

ويُلاحظ أن ارتداء الحجاب يقتصر على فئات محدودة من النساء، وبخاصة فى القطاعين الأوسط والأعلى للفقراء، ويرتبط بالوازع الدينى. وغالبية اللاتى يرتدين الحجاب فى أواسط العمر وصغيرات فى السن. وقد انتشر الحجاب فى السنوات الأخيرة بفعل مناخ التدين، ويعد ارتداء الحجاب نوعًا من المحاكاة فى انتهاج أسلوب حياة قائم على التدين. وهذه نقطة سوف أشير إليها تفصيلاً لاحقًا فى إطار الحديث عن الاستعارات المرتبطة بآلية التدين.

والحجاب بصورته التقليدية المتطرفة والمتمثل فى النقاب لا وجود له على الإطلاق فى المنطقة. ولكن هناك أمثلة تقليدية للحجاب المسمى بالخمار تنتشر على نطاق محدود بين بعض أسر القطاع الأوسط من الفقراء. وفيما عدا ذلك هناك أشكال مخففة من الحجاب فى تغطية الرأس، تقتصر على إيشارب على الرأس فقط، أو إيشارب يغطى الرأس والكتفين والرقبة. وينتشر ذلك على نطاق واسع بين فئات من النساء والشابات فى القطاعين الأوسط والأعلى من الفقراء. وغالبية هؤلاء من المتعلمات المشتغلات خارج الأسرة. والعنصر الرئيسى فى هذا الزى يتمثل فى الإيشارب الذى يتخذ ألوانًا زاهية ومتعددة. وتحافظ النساء والشابات المشتغلات أو الدارسات على ارتداء هذا الزى، مع الحرص على عدم الالتزام بتطويل الفستان أو الجيبة. وقد ترتدى الفتاة قميصًا وبنطلونًا مع الإيشارب.

وهنا نلاحظ أن الحجاب يستجيب لمفهوم "الحشمة" المتداول، الذى يمثل قيمة أساسية ينبغى أن تتحلى بها المرأة؛ مما يعنى أن ذلك الحجاب ما هو إلا تجديد للزى القديم الذى كان يحافظ على فضيلة "الحشمة". كما أن الحجاب - على هذا النحو -

يتخذ أشكالاً متعددة ومتجددة [١٧] قد توصف بأنها تخالف التصور الدينى الأصولى. أى أن الحجاب مجرد زى يستجيب للحداثة والموضة ويحافظ على تقاليد "الحشمة" فى الوقت نفسه. ومع ذلك فهو مجرد زى لا يستند بأى حال من الأحوال ـ لدى غالبية النساء والفتيات ـ إلى حجج دينية واضحة فى الأذهان.

هناك مظاهر أخرى للمحاكاة يمكن ملاحظتها فى مجال الثقافة المادية داخل البيت. ومن أمثلة ذلك اقتناء بعض الأوانى وأدوات الطعام الحديثة، مثل الأوانى التيفال وأطباق وأكواب الصينى (الخزف)، والشوك والسكاكين الخاصة بالمائدة، وأكواب الخزف المعروفة باسم "المج". وماكينات العصير والخلاط... إلخ. بالإضافة إلى اقتناء الأجهزة الكهربائية كالمروحة والثلاجة والتليفزيون وأجهزة التسجيل والفيديو. وكذلك بعض قطع الأثاث الحديث، كالأنتريه أو الصالون. وتميل بعض أسر الشريحة الأعلى من الفقراء للتشبه بحياة الأسر الغنية فى تزيين البيت. مثل اقتناء نباتات زينة مبسطة أو نباتات وورود صناعية بلاستيكية، ومناظر وبورتريهات بوستر تلصق على الحوائط، والمبالغة فى استخدام الصور الفوتوغرافية لأفراد من العائلة وتعليقها على الحوائط.

ويلاحظ أن اقتناء تلك الأدوات يتم بحسب توفر القدرة المالية، رغم أن الأسرة الفقيرة يمكن أن تستدين فى سبيل امتلاك تليفزيون أو جهاز فيديو. ولكن ـ بصفة عامة ـ فالقادرون على امتلاك هذه الأدوات هم الأوفر حظًا فى الدخل فى فئة الشريحة الأعلى من الفقراء. كما أن الأسر الصغيرة الجديدة تميل إلى اقتناء هذه الأدوات، وبخاصة الأوانى وأدوات الطعام وقطع الأثاث، وذلك من منطلق مسايرة العادات الجارية فى هذا الشأن. وبالتالى تحرص العروس على محاكاة الآخرين فى اقتناء هذه الأدوات بغض النظر عن أهميتها العملية وإمكانية استخدامها. وكلما اقتنت الأسرة شيئًا حديثًا من هذا القبيل استشعرت أن ذلك يضيف إلى مكانتها الاجتماعية وسط الجيران حتى ولو انتقص ذلك من مواردها المتاحة. وينطبق ذلك أيضًا على الأجهزة المفيدة فى قضاء وقت الفراغ كالتسجيل والتليفزيون والفيديو: ذلك أن اقتناء هذه الأجهزة أو بعضها، يكاد يكون عامًا لدى غالبية الأسر الفقيرة، وبالأخص فى الشريحتين الوسطى والعليا. وتضيف هذه الأجهزة فى حياة الفقراء أهمية أخرى إلى جانب إشباع المكانة الاجتماعية، وهى متعة التسلية فى أغلب وقت الفراغ اليومى. ويبدو أن الحرمان من وجود تليفزيون لدى الأسرة الفقيرة قد يفوق فى وطأته شدة الجوع أو المهانة. والذين لا يملكون جهاز تليفزيون يتسكعون أمام المقاهى بالشوارع لمشاهدة المسلسلات والأفلام ومباريات كرة القدم. وإذا كانت أجهزة التليفزيون شائعة لدى غالبية الأسر الفقيرة، فإن أجهزة التسجيل تحتل المرتبة الثانية فى الانتشار بين الفقراء. وتساهم أجهزة التسجيل فى تداول أنماط من الأغانى المسجلة على شرائط، وكذلك تداول خطب دينية وأدعية على نطاق واسع. أما الفيديو فإنه مقصور على بعض فئات من أسر الشريحتين العليا والوسطى للفقراء. ويساهم فى تداول الأفلام التجارية المسجلة على شرائط.

وفى السنوات الأخيرة بدأ إقبال الفقراء على استخدام أجهزة الهاتف المحمول بصورة كبيرة، خاصة مع الانتشار واسع النطاق لهذه الأجهزة ورخص أسعارها وكثرة إغراءات الثقافة الاستهلاكية المرتبطة بها واستخدامها فى الشعور بالتميز. كما يتباهى



كثير من الفقراء، وبخاصة من الشباب، باستخدام أجهزة المحمول فى الأغانى والرنات والتصوير الفوتوغرافى. يحدث ذلك رغم المعاناة الشديدة فى تدبير تكلفة المكالمات والرسائل النصية [١٨]!

هذه الأدوات التى تقتنيها بعض الأسر الفقيرة هى ثمرة تطور تكنولوجى ساعد على تمكين فئات عريضة من استخدامها. والتكنولوجيا فى جانب منها لها طابع تجارى يسمح بتداولها على أوسع نطاق. وتنمو الحاجة لامتلاك هذه الأدوات بفعل الدلالات الحديثة التى تنطوى عليها، فهى تضفى ميزة اجتماعية ونفسية على من يمتلكها. وهى بمثابة أدوات تعويض عن حرمان اجتماعى واقتصادى فى حياة الفقراء. وتساهم المحاكاة الثقافية فى استعارة كل هذه الأدوات بصورة مستمرة.

ومن خصائص المحاكاة وجود مسافة زمنية بين بداية ممارسة العنصر الثقافى فى بيئته الأصلية (كالأسر الغنية أو المتوسطة) وانتقاله بفعل المحاكاة إلى البيئة الفقيرة. ينطبق ذلك على بعض جوانب من العادات والاحتفالات والثقافة المادية. وإذا كان للفقراء القدرة على تبنى تلك العناصر، إلا أنهم يفتقدون الجرأة على المبادرة بتبنيها للوهلة الأولى. وقد يفسر بعض الإخباريين ذلك بالخوف من الإقدام على ممارسات جديدة يمكن أن تنطوى على تكلفة، أو عدم الإلمام بحدود الممارسات الجديدة وتكاليفها، وأذواقها وطريقة ممارستها والوظائف التى تحققها؛ مما يعنى أن أسلوب حياة الوفرة هو الذى يتيح الفرصة والجرأة على التجديد. أما أساليب الحياة القائمة على الندرة فيكتنفها الخوف والقلق من الإقدام على تبنى أى ممارسات جديدة. ولهذا فالفقراء بحاجة دائمًا إلى قدر من الوقت لتدبير الكثير من الخيارات قبل الإقدام على التجديد.

٣ـ التلقى الثقافى

يقصد بالتلقى الطريقة التى يتفاعل بها الفقراء مع وسائل الاتصال والإعلام الحديثة وبخاصة التليفزيون، فى الحياة اليومية، حيث تشغل البرامج والأعمال الدرامية والإعلانات التليفزيونية حيزًا كبيرًا من اهتمامات وأوقات الفراغ اليومية للأسرة الفقيرة. وتوفر المادة التليفزيونية مظاهر التشويق والإبهار والمتعة فى التسلية المتاحة فى أى وقت وبدون تكاليف مباشرة؛ إذ يكفى لأى فرد من أفراد الأسرة أن يقوم بتشغيل التليفزيون ويجلس مسترخيًا للمشاهدة التى تطول إلى عدة ساعات يومية. وتعد النساء والأطفال الجمهور الأساسى لاستهلاك البث التليفزيونى بما قد يصل إلى ست ساعات فى المتوسط يوميًا. ومن خلال الاندماج فى الأحداث الدرامية التى تقدمها المسلسلات التليفزيونية، والتأثر بالبرامج المختلفة والإعلانات، يمكن للتليفزيون أن يصوغ الآراء وأنماط السلوك والقيم والأذواق والممارسات المختلفة لأساليب الحياة.

وهناك دلائل متعددة على التأثير الشديد للتليفزيون فى الحياة اليومية للفقراء. مثال ذلك الاندماج الشديد ـ عبر المشاهدة ـ فى أحداث الدراما والانفعال بها، والاستجابة لما تبثه الإعلانات من نزعة استهلاكية. وقد يتحكم التليفزيون فى حركة الناس على غرار ما حدث عند كسوف الشمس فى أواخر التسعينيات من القرن الماضى، حينما أدت التحذيرات التليفزيونية المتكررة للناس من مخاطر التعرض لأشعة الشمس فى هذا اليوم إلى إحساس سكان الجوابر بالخوف الشديد والجلوس فى بيوتهم ترقبًا لوقوع

ما يشبه الكارثة. فخلال هذا اليوم خلت الشوارع من المارة، وجلس الناس فى بيوتهم يتلون الأدعية والرقى والصلاة أملاً فى أن يمر اليوم بسلام. وكان الأطفال فى حالة من الفزع والذعر؛ لأن الآباء والأمهات يمنعونهم من الخروج إلى الشارع ويصورون لهم أن من ينظر إلى الشمس فسوف يفقد بصره. وقد ذهب البعض إلى أن الشمس يمكن أن تحرق كل شىء، وأن مجرد التعرض للضوء يمكن أن يحرق الجلد. ويشير بعض الإخباريين إلى أن حالة الفزع وصلت إلى ذروتها فى الساعة الواحدة ظهراً حين كان السكان يلتزمون بيوتهم ويستمعون إلى صراخ من هنا وهناك، وأصوات تشى بحدوث إصابات، وحركة فى الشوارع فيها هرولة إلى المستشفيات طلبًا للنجدة. وقيل إن بعض الأفراد فقد عينه والبعض الآخر أصيب بالتهاب حاد وأجريت له جراحة. كان الناس يخشون - فى حينها - أن تحترق البيوت [١٩]. وقد أعاد ذلك إلى المخيلة الشعبية صورة من حياة بولاق فى أيام الطاعون والمجاعات. ومن يقرأ الكتب والمصادر التاريخية حول هذا المرض اللعين أو المجاعات، يشعر أن الخيال الشعبى نحو هذه الأحداث الجسام مازال حاضراً ويمكن حفزه من جديد. هكذا استطاع التليفزيون - ببياناته المتكررة إلى الناس - أن يبرهن على قدرته الفائقة فى إشاعة الخوف والسيطرة البالغة على عقول الفقراء وعواطفهم [٢٠].

ومن هنا تؤثر عملية التلقى فى إحداث تغيرات فى أساليب حياة الفقراء. ولا يعنى ذلك أن الفقراء يقبلون كل ما يقدم لهم من عناصر ثقافية، ولا يعنى أيضًا تأثر حياة الأسرة الفقيرة بطريقة عفوية بكل ما يطرحه التليفزيون من برامج ودراما، بل هناك تفاعل واستغراق بين الفقراء والمادة التليفزيونية. وقد يختلط القصد بالتلقائية خلال هذا التفاعل. والتلقى بطبيعته لا يسير فى خط مستقيم. والمعانى التى تفرضها المادة الإعلامية لا تتشكل بذاتها، وإنما فى تفاعل المتلقى ومشاركته الفعالة فى إنتاج تلك المعانى [٢١]. وعلى ذلك تساهم آلية التلقى فى استعارة بعض العناصر والممارسات الثقافية من وسائل الاتصال والإعلام الجماهيرى بصفة عامة، والتليفزيون على وجه الخصوص. ولما كانت عملية التلقى ذاتها تتأثر بالخصائص الاجتماعية والاقتصادية والثقافية للمتلقين، وسياق التلقى وظروفه، فهذا ينعكس أيضًا على فعل الاستعارة الثقافية التى تتم عبر آلية التلقى، وفيما يلى بعض الشواهد الإمبيريقية على ذلك:

يلاحظ كثرة البرامج الصحية فى مختلف القنوات التليفزيونية. وتتخلل المعلومات الصحية الكثير من البرامج الأخرى التى تستضيف أطباء أو متخصصين فى التغذية. ولهذا الحضور المكثف للتوعية الصحية تأثير على بعض الفئات الفقيرة، وبخاصة فيما يتصل بتبنى اتجاهات ومعتقدات مرتبطة بالصحة والمرض، حيث يسود الاعتقاد بين بعض فقراء القطاع الأعلى بأن الطعام "غير المسبك" وتقليل الدهون فى الطعام وممارسة الرياضة هى من شروط الصحة الجيدة. يضاف إلى ذلك شروط أخرى للمحافظة على الصحة العامة وهى الطعام المتكامل غذائيًا الذى يحتوى على اللحوم والخضراوات والأرز، وكذلك عدم شرب الماء أثناء تناول الطعام، وغسل الخضراوات قبل تناولها فى السلطة، والإقلال من الملح والمخللات. وقد عبر غالبية الذين يعتقدون فى هذه الشروط بأنهم تعرفوا عليها من برامج التليفزيون.

ومن الواضح أن الظروف المعيشية وأسلوب الحياة الغالب قد لا يتيح الفرصة لترجمة هذه الاتجاهات فى ممارسات عملية يومية. وعلى سبيل المثال، فإن اعتياد النساء بالأسرة على طهى الطعام بطريقة "التسبيك" لا يسمح فى الغالب بتغيير طريقة الطهى المعتادة لصالح شخص واحد فى الأسرة. فالاستعارات التى تؤخذ من التليفزيون تتم بطريقة فردية. ولهذا فإن نجاح برامج التليفزيون فى تغيير الاتجاهات والمعتقدات مرهون بالقدرة على التأثير فى الأشخاص الفاعلين فى الأسرة. وفى مجال الطعام، فإن تأثر المرأة بما يبثه التليفزيون من ممارسات جديدة يمكن أن يساعد على إحداث تغيرات فى عادات الطعام بالأسرة. وهذا واضح من بعض الممارسات البسيطة التى يسهل تنفيذها؛ مثل نظافة الأطعمة والخضراوات والإقلال من تناول المخللات، علمًا بأن الالتزام بهذه الممارسات يرتبط بارتفاع مستوى التعليم والدخل ونوعية الحياة. وهذه شروط قد لا تكون متوفرة إلا فى نطاق محدود من أسر الشريحة العليا للفقراء. أما فيما يتصل بالغذاء المتكامل، فهذا يرتبط بمستوى معيشى مرتفع ومستقر إلى جانب التعليم الذى يوفر الفرصة فى المعرفة، وهذه شروط نادرة فى حياة الفقراء بمختلف قطاعاتهم. ولهذا قد يتوفر التعليم وفرصة المعرفة بالغذاء السليم، ولكن الإمكانات المادية المحدودة تقف عائقًا أمام تبنى أطعمة متكاملة غذائيًا. ولهذا تبقى المعرفة الجديدة بالغذاء السليم مجرد معلومات أو أفكار بعيدة المنال ولا ترقى إلى مستوى الفعل فى حياة الفقراء. وينطبق ذلك أيضًا على موضوع الرياضة كأساس للصحة الجيدة، فهناك إقرار بأهمية ممارسة الرياضة من جانب فئات من المتعلمين والمتطلعين إلى الحراك والتشبه بحياة الطبقة الوسطى غير الفقيرة. ولكن ترتيبات أساليب حياة الذين تعلموا من التليفزيون أهمية الرياضة لا تأخذ فى حسبانها النشاط الرياضى على الإطلاق. وحتى فى الحالات النادرة التى يهتم فيها الرأى العام المصرى بالرياضة، نجد الفقراء يفرغون مشاعرهم المشحونة بالحماس فى التشجيع والفرجة. وفى حالات نادرة يمارس الشباب كرة القدم بالشوارع الخالية لفترات بسيطة فى الصيف، وفى أثناء أيام رمضان قبل الإفطار وفى الأمسيات الرمضانية بمركز شباب بولاق. وهذه الأنشطة لا تعدو أن تكون مجرد شغل لأوقات الفراغ، ولا تعكس اهتمامًا بالوعى الصحى أو تبنى أسلوب حياة صحى. والفقراء عادة يبررون ذلك بأنهم متعبون فى أيام عملهم الشاقة، وأن الرياضة الصحية للأغنياء الذين لديهم فائض فى وقتهم وطاقاتهم الجسدية. على أية حال ليس كل ما يعرض فى التليفزيون من عادات وممارسات يمكن أن ينتقل إلى أساليب حياة الفقراء. وكما عبر كل من ليلLeal وأولفين Oliven فإن العادات الاجتماعية القائمة على أسس طبقية تلعب دورًا - خلال عملية التلقى - فى فرز ما تقدمه البرامج التليفزيونية من مؤثرات ثقافية [٢٢].



وتأكيدًا على ذلك، فقد ساد الاعتقاد لدى بعض نساء الشريحة العليا للفقراء أن السمنة تسبب أضرارًا صحية على المرأة. وتشير بعض النساء إلى أنهن يبذلن قصارى جهدهن لتخفيض أوزانهن، ويعبرن عن ذلك باستخدام كلمة "الرجيم". وهى الكلمة التى أصبحت شائعة على نطاق واسع بين النساء فى القطاعين الأوسط والأعلى للفقراء. وغالبية هؤلاء يعرفن هذه المعلومات من البرامج الصحية بالتليفزيون. ومن الطريف

أن نجد بعض السيدات ذوات السمنة الشديدة والوزن الزائد يؤكدن بأنهن يمارسن الرجيم بانتظام. ولا توجد دلائل فى أساليب الحياة وعادات الطعام على هذا الرجيم المزعوم. وهناك معلومات متداولة بين النساء صغيرات السن (فى الشريحة العليا للفقراء) عن الرجيم باستخدام مواد عشبية تؤدى إلى تقليل الإقبال على الطعام وتخفيض الوزن. ومن أعراض هذه الوصفة الإسهال الشديد والصداع أحيانًا، والدوخة، والتعب من أقل مجهود. ويشير بعض النساء إلى أن هذه الوصفة تم التعرف عليها من أحد البرامج الخاصة بالمرأة فى التليفزيون. بينما يشير البعض الآخر إلى أن محلات العطارة تروج لهذه الوصفة. ومع ذلك، توفر برامج التليفزيون المعلومات، وقد يتم قبول وممارسة بعض الوصفات التى تم بثها فى البرامج. ولكن أساليب حياة الفقراء فى الطعام والعناية بالجسد يمكن أن تتخطى هذه الممارسات الجديدة بحيث لا تصمد بعض الاستعارات طويلاً فى الحياة اليومية للفقراء.

ويمكن لبرامج الطهى والمرأة والصحة فى التليفزيون أن تعزز درجة التمسك بالأطعمة البسيطة وغير المكلفة التى يتناولها غالبية الفقراء. وذلك عن طريق بث معلومات غذائية عن نسبة توفر الفيتامينات والأملاح المعدنية والبروتينات بالأطعمة، حيث تسهم هذه المعلومات فى تدعيم المعتقدات الإيجابية عن الأطعمة المتاحة. وتنتشر هذه المعتقدات بين فئات من فقراء الشريحة الأعلى، وبخاصة الحاصلين على تعليم متوسط. ويشير بعض الإخباريين إلى وجود معتقدات شائعة بين الحاصلين على تعليم متوسط من الشريحة العليا للفقراء حول دور الأطعمة فى الوقاية من الأمراض، مثل تناول حبات من الثوم يوميًا (على الريق) يمنع من الإصابة بالأمراض المعدية والبرد ويقوى البدن. وكذلك تناول البصل بانتظام يوميًا يمكن أن يقوى القلب ويمنع الإصابة بأى نوبات قلبية ويطهر الأمعاء وينقى الدم. وللتغلب على رائحة الفم الكريهة نتيجة تناول البصل أو الثوم، يلجأ الفقراء، وخصوصًا النساء، لمضغ اللبان باستمرار. وتشير بعض الشابات إلى أنهن تعلمن هذه الطريقة من إعلان تليفزيونى يظهر فيه ممثل مشهور وهو يدعو المشاهدين لمضغ نوع من اللبان للتغلب على رائحة الفم الناتجة عن أكل البصل، رغم أن الأمهات يعتقدن فى ذلك قبل هذا الإعلان التليفزيونى.

وتساهم البرامج الصحية فى نشر تصورات ومعارف حول الأمراض المعتادة وطرق انتقال العدوى وأساليب الوقاية منها. ومن بين هذه التصورات الاعتقاد بأن الإصابة بالبرد والأنفلونزا يمكن أن تنتقل بالاختلاط ومواقف التزاحم والأماكن قليلة التهوية، وكذلك الاعتقاد بأن الأمراض الجلدية يمكن أن تنتقل بارتداء ملابس الغير، أو استخدام أدوات الحلاقة لأكثر من شخص. والاعتقاد أيضًا بأن الممارسات الجنسية غير المشروعة يمكن أن تتسبب فى نقل بعض أمراض الدم كالإيدز والتهاب الكبد الوبائى. هذه التصورات يؤمن بها عدد من الشباب والفتيات من أسر الشريحة العليا للفقراء. وغالبيتهم يتمتعون بارتفاع مستوى التعليم، والانفتاح على العالم المحيط بهم، والاحتكاك بوسائل الاتصال المختلفة كالتليفزيون والصحف والراديو والكاسيت. وهم يشيرون إلى أن معلوماتهم عن الأمراض والعدوى والوقاية مستمدة من البرامج الصحية بالتليفزيون. ويشير بعضهم إلى أن خبرة الإصابة بالمرض ومعاناة العلاج منه، وبخاصة فى نزلات البرد والنزلات

المعوية، والأمراض الجلدية، هذه الخبرة هى التى تولد الحاجة إلى معرفة سبب المرض وطرق انتقال العدوى والوقاية منه؛ ولهذا تتعدد مصادر المعرفة الصحية لتشمل الطبيب والمطبب، والأهل والأصدقاء بخبراتهم المختلفة، وصاحب الصيدلية بالحى، والبرامج الصحية بالتليفزيون.

أما برامج الطهى، فقد ساهمت فى ترويج بعض عادات الطعام وآدابه. حيث تشير بعض سيدات الفئة الأعلى للفقراء إلى أنهن تعلمن من هذه البرامج طرق إعداد الحلوى مثل البسبوسة والجلاش. وساعد على ذلك توفر مكونات هذين الصنفين بالمحلات فى عبوات جاهزة وبأسعار محدودة. كما ساهمت برامج الطهى أيضًا فى تعليم هؤلاء النساء طرق إعداد الكيك والطواجن التورلى والتورتة وصوانى المكرونة بالباشمل، وطريقة إعداد طهى الطعام الصحى المعروفة باسم "نى فى نى" الذى يعتمد على عدم التسبيك وقلة الدهون. بالإضافة إلى طريقة عمل سلطة الفواكه التى أصبح استخدامها شائعًا فى الشريحة الأعلى من الفقراء وبعض أسر القطاع الأوسط أيضًا. وتتميز هذه الطريقة بسهولة إعدادها واعتمادها على كمية محدودة من الفاكهة التى يسهل توزيع أنصبة منها فى أطباق صغيرة لكل أفراد الأسرة. ويمكن التغلب على فساد الفاكهة بالتنظيف والتخلص من الأجزاء الفاسدة خلال عملية التقطيع بالسكين. ويمكن أيضًا التغلب على رداءة المذاق بإضافة قليل من السكر عليها بعد التقطيع. وتتميز هذه الوجبة بالشكل الجمالى الذى يحقق المتعة والجاذبية فى تناولها. وهذا يعنى أن تبنى هذه الوجبة ارتبط بعملية توظيفها داخل تراث عادات الطعام الخاص بالأسر الفقيرة لتحقيق أغراض مختلفة ومتنوعة وغير واردة فى السياق الأصلى الذى نشأت فيه تلك الوجبة.

وساهمت برامج الطهى أيضًا فى إدخال طرق جديدة لتحسين مذاق الأطعمة، مثل إضافة القرفة على بعض أنواع الأطعمة وبخاصة اللحوم. ومن ناحية أخرى، انتشرت مكعبات مكسبات الطعم على نطاق واسع بفعل الإعلانات الكثيرة التى تروج لها. وتنتشر هذه الممارسات بين الكثير من الأسر الفقيرة بمختلف قطاعاتها، وذلك لاعتبارات عملية أهمها تحسين مذاق الطعام، وانخفاض تكلفة الحصول على تلك المكعبات. بالإضافة إلى فائدتها فى تعويض الحرمان من تناول اللحوم والدجاج.

ومن خلال البرامج المخصصة للمرأة والطهى، وكذلك الدراما التليفزيونية، تم نقل طريقة تناول الطعام فى أطباق مخصصة لكل فرد على حدة. وتمارس هذه الطريقة بين عدد محدود من أسر الشريحة العليا للفقراء، وخصوصًا الذين يتطلعون إلى الحراك والتشبه بحياة غير الفقراء من الطبقة الوسطى. كما تمارس هذه الطريقة فى أحوال نادرة واستثنائية، مثال ذلك تناول الأسماك فى العشاء، حيث تساعد الأطباق المخصصة لكل فرد على ضمان اقتسام الأسماك بين أفراد الأسرة على نحو صارم ومنذ بداية الجلوس إلى مائدة الطعام. ويمكن اللجوء إلى هذه الطريقة فى حالة وجود ضيوف يتطلب التظاهر أمامهم بقدر من اليسر والتمدن والوفرة. وبهذا توظف الطريقة الجديدة فى تناول الطعام توظيفًا مختلفًا عن الشكل الذى تمارس به فى حياة الأسر غير الفقيرة.

وبرغم أهمية التليفزيون وتأثيره الشديد فى حياة الناس، إلا أن ذلك لا يعنى المبالغة فى تأثير البرامج التليفزيونية على الاستعارة الثقافية. وعلى سبيل المثال، فإن تأثير



برامج الطهى محدود للغاية رغم كثرة ساعات إرسال هذه البرامج بمختلف القنوات، وبالأخص فى أيام رمضان وخلال الأعياد، حيث يصعب على النساء الفقيرات متابعة تعلم طرق جديدة فى الطهى من خلال أسلوب الاتصال ذى البعد الواحد، ومن السهل على المرأة الفقيرة أن تتعلم من خلال الاتصال المباشر والتبادل الحى مع امرأة أخرى. بل فى أحيان كثيرة يتم تعلم عادات الطعام بفعل المشاركة. فمن خلال المشاركة فى إعداد الطعام وتزيينه وتناوله تنتقل المعلومات بسهولة، ويتخللها الإحساس بالمتعة الوجدانية. وتشير بعض السيدات الفقيرات إلى أنهن عندما يحاولن متابعة طرق الطهى فى التليفزيون تساورهن أسئلة كثيرة حول نوعية الخامات وتفاصيل الخطوات المطلوبة فى الممارسة، ولا يجدن إجابة عن هذه الأسئلة، والسبب فى ذلك راجع إلى أن برامج التليفزيون تنقل الممارسات والخبرات الجديدة بأسلوب التلقين. وقد يتطلب التلقين قدرات تعليمية من جانب النساء لكى يفهمن ما يقدم لهن، وهذا غير متوفر لدى غالبية النساء الفقيرات؛ ولهذا يمكن لبعض السيدات الفقيرات أن يتعلمن ممارسة جديدة من خلال نساء يلعبن دور الوسيط بين الفقراء والتليفزيون. وفى هذا الصدد تشير إحدى النساء إلى أنها تعلمت إعداد سلطة الفاصوليا بالسكر والبصل والخل، وكذلك طريقة إعداد الكيك من خلال صديقة لها تعتاد على متابعة كثير من برامج الطهى فى التليفزيون: حيث استطاعت هذه الصديقة أن تيسر عملية الوصف من خلال الاتصال الحى والمتبادل والمشاركة فى إعداد تلك الوجبات الجديدة. ولهذا يمكن للتليفزيون أن ينجح فى ترويج ممارسات جديدة بالتلقين غير المباشر من خلال وسطاء ثقافيين. وهؤلاء يتمتعون بقدرات فى تعلم الخبرة من الوصف التليفزيونى، ونقلها إلى الآخرين. ولديهم خبرات طويلة فى هذا الصدد. بالإضافة إلى أنهم يتمتعون بقسط من التعليم والذكاء والطلاقة والذاكرة القوية والمهارات اليدوية، وكذلك الاحتكاك بالعالم الخارجى والانفتاح على عالم الأسر غير الفقيرة. ويمتاز الوسطاء الثقافيون بحساسيتهم البالغة نحو التراث وحظهم الوافر من المعرفة به. وتطبيقًا على ذلك، فالوسيطة التى قامت بترويج وجبة الكيك وسلطة الفاصوليا نقلاً عن برامج الطهى التليفزيونية، لديها رصيد هائل من المعرفة بفنون الطهى وعادات الطعام وآداب المائدة. ومعروف عنها - وسط أفراد أسرتها وجيرانها وصديقاتها - بأنها ماهرة فى الطهى، وإليها تلجأ النساء والفتيات الأخريات لمشورتها. وتتميز هذه السيدة أيضًا بقدرتها على انتقاء الممارسات التليفزيونية التى يسهل تطبيقها وقبولها بين الناس. ناهيك عن قدرتها على إدخال تعديلات على ما تتلقاه من البرامج التليفزيونية أثناء محاولات تطبيقها فى الطهى وترويجه للأخريات.

على أية حال، فإن أسلوب التلقين التليفزيونى المباشر قد يخفق فى التأثير على جوانب كثيرة من التراث الشعبى للفقراء، ما لم يرتكز على وسائط لها القدرة على التلقى وإعادة ترويج الممارسات بطريقة تفاعلية مع الناس، وهذا واضح فى كثير من المناقشات التى تثيرها البرامج والأعمال الدرامية حول قيمة أو حدث أو معنى ما. ومن خلال تلك المناقشات الجارية بين الناس يحدث التأثير بفعل الأشخاص القادرين على إعادة ترويج ما تلقوه من ممارسات ومعانٍ.

أما إذا نظرنا إلى التأثيرات المباشرة للتليفزيون على عناصر التراث الشعبى فى حياة الفقراء، فسوف نلاحظ وجود نجاح محدود فى مجال ترويج القيم والأفكار الدينية.





هذا على الرغم من كثرة البرامج الدينية ونجوم الدعاة الجدد وتعدد القنوات الدينية الفضائية فى السنوات الأخيرة. وتساهم العوائق اللغوية للخطاب الدينى ـ وبخاصة استخدام اللغة الفصحى والمرجعية النصية فى البرامج الدينية ـ فى الحيلولة دون ترويج الأفكار والقيم الدينية على نطاق واسع ومباشر.

وحتى لو نجح التلقين التليفزيونى المباشر فى مجال القيم الدينية ومن خلال البرامج الدينية، فإنه يخفق فى مجال عادات الطعام وبرامج الطهى. وهناك أسباب متعددة لذلك، منها عدم فهم النساء الفقيرات لمسميات الأطعمة ومكوناتها، وعدم فهم لغة الوصف التى يتم بموجبها تلقين طرق جديدة فى طهى الطعام. كما أن كثيرًا من الأدوات المستخدمة فى الطهى التليفزيونى ـ إن جاز التعبير ـ غير معلومة لدى الفقراء وغير معروف وظيفتها بالنسبة للمطبخ الفقير. وهناك مخاوف تساور بعض النساء الفقيرات من أن تؤدى محاولة الممارسة نقلاً عن التليفزيون إلى أخطار لا تحتملها الميزانية اليومية الهزيلة للطعام. وهناك أيضًا مخاوف من أن يؤدى نقل ممارسات ووجبات جديدة إلى إضافة أعباء جديدة على عاتق الأسرة. وفوق كل ذلك، فإن شكل المطبخ التليفزيونى، بأدواته الراقية ونظافته البالغة، وأدواته الحديثة، هو الذى يجذب المشاهدات للتأمل فى الفروق الاجتماعية الصارخة. بالإضافة إلى ذلك، فإن الشخص أو السيدة التى تصف طريقة الطهى، ولغتها فى الكلام ومظهرها ومسميات الأطعمة التى تتحدث عنها وتعدها، كل هذا يعطى إحساسًا طاغيًا بوطأة الفروق الطبقية واتساع المسافة الاجتماعية بين الفقراء وغير الفقراء. ومن هنا تنحرف مهمة البرامج التليفزيونية من كونها مصدرًا للاستعارة الثقافية إلى كونها نافذة يطل منها الشخص الفقير على مدى التفاوت الاجتماعى ومقدار الحرمان الذى يعانى منه. ولهذا تنبهت بعض القنوات الفضائية الجديدة إلى ضرورة مراعاة تلك الفروق الطبقية بلجوئها إلى تقديم برنامج للطهى فقير نسبيًا تعرضه سيدة مصرية تشبه فى ملامحها الجسدية ومظهرها وطريقة كلامها السيدات الفقيرات فى المناطق الحضرية [٢٣]. وقد لاحظت مؤخرًا ـ خلال جولاتى الميدانية الأخيرة فى حى بوق ـ إقبالاً كبيرًا على هذا البرنامج بين مختلف الأسر الفقيرة.

٤ ـ التدين

يقصد بالتدين إضفاء طابع دينى على الأفعال والممارسات بما فى ذلك مظاهر ومواقف متعددة من الحياة اليومية. والشخص المتدين هو الذى يحرص دائمًا على أن تتوافق أفعاله وممارساته ومظهره مع تفسيرات ومعانٍ لأحكام ونصوص دينية، بحيث تصبح هناك مرجعية دينية سابقة أو مصاحبة أو لاحقة للسلوك، يتم الرجوع إليها باستمرار. وقد يحدث ذلك عن قصد فى بعض الأحيان، ويحدث أيضًا بطريقة تلقائية فى أحيان أخرى. ويشير جوردون مارشال فى موسوعة علم الاجتماع إلى بعض أبعاد التدين Religiosity مثل "الأصولية أو الإيمان، والارتباط بالمؤسسات الدينية (أو حضور المناسبات الدينية)، والالتزام فى العبادة (أو التعامل مع بعض العناصر الدينية كالصلاة) ثم الجماعية أو الطائفية (أو درجة انعزال الجماعة الدينية)" [٢٤] ولا يعنى ذلك اختزال كل ملامح وأبعاد التدين فى كيان متجانس من المتدينين. بل هناك أنماط وصور متعددة للتدين يختلف بعضها باختلاف الأوضاع الطبقية [٢٥] ويختلف البعض الآخر من التدين

باختلاف النوع Gender أو درجة التعليم والثقافة الدينية أو الفروق الريفية ـ الحضرية. والتدين ظاهرة اجتماعية ـ نفسية تختلف فى طبيعتها وشدتها من فئة لأخرى وفقًا لأبعاد وخصائص اجتماعية وثقافية ونفسية، كالخلفية الدينية للأسرة ومدى الارتباط بجماعة دينية أو طريقة صوفية، ومدى الانخراط فى الثقافة الدينية، بالإضافة إلى عوامل أخرى كتجربة الهجرة إلى بلاد النفط، والتعرض لضغوط وأزمات نفسية واجتماعية حادة، ودرجة التعصب وسوء التكيف... إلخ. ويمكن تصور التدين كمتصل يبدأ من حالات الاعتدال والبساطة والمرونة فى ربط السلوك بالأحكام الدينية، وصولاً إلى أشد حالات التطرف الدينى التى تتسم بالقلق والانشغال المفرط بالذات والإغراق فى عذابات يوم القيامة والموت أو الرغبة المحمومة فى العيش بمقاييس النص الدينى، حتى لو أدى ذلك إلى الانعزال عن الناس. ويستوعب متصل التدين صورًا متعددة للتدين، كالتصوف، والدعوة الدينية، والامتثال الشكلى للدين.

لقد ساعدت حركات المد الإسلامى المعاصر فى تغذية الشعور الدينى بصوره المختلفة، ورواج التدين على نطاق واسع فى المجتمع المصرى. ولعبت وسائل الإعلام ومؤسسات التعليم ومؤسسات المجتمع المدنى دورًا مؤثرًا فى تداول أنماط متعددة من التدين. وهناك كتب وأشرطة تسجيل وخطب ودعاة كثيرون يعملون على رواج أساليب حياة كاملة تعتمد على النصوص الدينية. وتستخدم آليات متعددة فى ترويج التدين مثل الترهيب والترغيب والاستمتاع الروحى والهوية الجماعية والترويض والدعوة. ويوفر التدين الفرصة للتسوية بين الواقع والدين، ولهذا فالتدين ليس شيئًا ثابتًا بل هو فى حالة تغير مستمرة من موقف إلى آخر، ومن مرحلة إلى أخرى فى دورة الحياة. كما يوفر التدين أيضًا الفرصة لتذويب الحواجز الطبقية وتقريب المسافات بين الناس وفقًا للمساواة أمام الله.

ولكل هذه الأسباب تكتسب ظاهرة التدين أهميتها البالغة فى تأثيرها على التغير الاجتماعى والثقافى. وهى ظاهرة جديرة بالدراسة. فالتدين يعمل على إزاحة عناصر من التراث الشعبى لا تتوافق مع المقاييس الدينية التى يروج لها. وفى مقابل ذلك يتم إحلال عناصر ثقافية أخرى تكتسب مشروعيتها الدينية. وهذه العناصر قد تكون منقولة من بيئة اجتماعية أخرى، أو إحياءً لممارسات قديمة. ومن ثم يعد التدين ـ فى بعض مظاهره ـ بمثابة محاولات لتجسيد مجتمع متخيل Imagined Community يتم بمقتضاه التعلق بالماضى بوصفه حلمًا[٢٦] وربط الماضى بالحاضر، والتراث بالواقع الاجتماعى المتغير. والتخيل جزء من فعاليات الحركة الاجتماعية وهو أداة من أدوات التغير الاجتماعى. ولهذا تقوم الحركات الدينية بتطوير عالم تصوراتها بشأن المجتمع المتخيل. وبقدر ما تنجح فى تحقيق مكاسب اجتماعية وسياسية على أرض الواقع، فإن الأحلام والتخيلات بشأن المجتمع الإسلامى أو القبطى تجد طريقها إلى الواقع، وتتجسد فى ممارسات يجرى التعبير عنها فى الحياة اليومية. وبطبيعة الحال، فإن التصورات المتخيلة هى اجتهادات لبعث الحياة فى نصوص بعينها واستعادة ممارسات محددة وإحيائها. وتتسم هذه العملية بالتنوع والتأرجح ما بين الاقتراب من الواقع والابتعاد عنه. وهذه قضية بحاجة إلى دراسة مستقلة.

على أية حال، فالتدين يمثل مجالاً خصبًا للاستعارة الثقافية. ونظرًا لأن التدين يعتمد فى كثير من الأحوال على الانتماء والولاء لجماعة مرجعية فعلية أو متخيلة، فإن الفرد يقيم "سلوكه أو مواقفه فى ضوء هذه الجماعة، ويرى العالم المحيط بمنظورها"[٣٧] بل يتوحد بها ويستمد منها أسباب وجوده وقوته ويقينه نحو العالم. وهذا يوفر مجالاً حيويًا لتداول عناصر تراثية مستعارة بين أعضاء الجماعة أو الذين يحتفظون بولاء نحوها أو يتشبهون بها. ويخلق التوحد بالجماعة المرجعية عملية إضفاء طابع التراث على العناصر المستعارة، من خلال تواتر الاستخدام، والاعتماد على الطقوسية، وبلاغة التفسيرات المتداولة عن كون تلك العناصر والممارسات تمثل الدين الحق والتمثل بالصالحين. وبذلك تكتسب الاستعارات الثقافية خلال التدين مشروعية روحية لدى من يتبناها.

وإذا نظرنا إلى مجتمع الفقراء بالجوابر، فسوف نلاحظ انتشار بعض صور التدين بين الشريحتين الوسطى والعليا من الفقراء. ويقل التدين كلما اتجهنا إلى الشريحة الأدنى المعدمة. ويتسم التدين بالمرونة والاعتدال بين غالبية الأسر الفقيرة التى توصف بأنها أسر متدينة. أما التدين المتشدد الأصولى فيقتصر على قلة قليلة من شباب الشريحة العليا من الفقراء. ومن الواضح أن الذين يؤمنون بالأفكار المتشددة والمتطرفة قليلون للغاية فى كافة أرجاء حى بولاق. فالتكوين التقليدى العريق للسكان فى الحى لا يمثل تربة صالحة لنمو التشدد الدينى. ورغم تراجع الاهتمام ببعض أضرحة الأولياء المنتشرة فى الجوابر، كالأربعين، والصياد والخصوص وإبراهيم الدسوقى، إلا أن ذلك لا يقابله نمو واضح للجماعات الإسلامية بالمنطقة. ومع هذا فهناك مظاهر من التدين تختلف باختلاف الخصائص الاجتماعية والثقافية والنفسية للمتدينين من الفقراء. وتمثل هذه المظاهر مجالاً حيويًا لتبنى عناصر ثقافية جديدة وتداول استعارات ثقافية تستمد مشروعيتها وقبولها من التدين. وفيما يلى بعض الشواهد الإمبيريقية على نماذج من تلك الاستعارات:

تظهر معالم التدين بوضوح فى الأزياء، حيث تحرص النساء المتدينات على ارتداء الحجاب باعتباره دليلاً على التمسك بالتعاليم الدينية. وهناك اعتقاد شائع بأن الحجاب واجب على كل امرأة وفتاة بالغة. وينتشر هذا الاعتقاد بين غالبية الأسر بالشريحة العليا للفقراء، وبعض النساء والفتيات المتعلمات بأسر الشريحة الوسطى من الفقراء، سواء كن محجبات أو غير محجبات. وكثير من الشباب المقبلين على الزواج يؤمنون بأن الحجاب من أهم علامات التدين. ولهذا فقد شاع بين هؤلاء الشباب أن الحجاب يمثل شرطًا مهمًا من شروط اختيار الزوجة الصالحة. ودفع ذلك كثيرًا من الشابات المقبلات على الزواج إلى ارتداء الحجاب أملاً فى العثور على فرصة زواج. وساهمت الكتب الدينية وأشرطة الكاسيت المسجل عليها خطب دينية إلى الربط بين التبرج وارتكاب المعاصى من ناحية، والحجاب والعفاف وصون الجمال من ناحية أخرى. كما ساعدت عمليات تصنيع ملابس الحجاب على نطاق جماهيرى واسع، وانتشار محال بيع الحجاب، ساعد ذلك على تزايد عدد المستهلكين له يومًا بعد يوم. وتساهم فئات من الطبقة الوسطى فى ترويج الحجاب سواء فى ارتدائه أو صنعه وتوزيعه أو الدعوة الدينية له. وبطبيعة



الحال فالحجاب بين نساء الطبقة المتوسطة يشكل نموذجًا يحتذى لفئات عديدة من الفقراء وخصوصًا الشريحتين الوسطى والعليا.

وللحجاب تنويعات متعددة، منها "النقاب" وهو أشد صور الحجاب تطرفًا. وهذا النمط لا وجود له تقريبًا فى الجوابر. ولكن هناك نماذج من "الخمار" تنتشر فى نطاق محدود بين بعض أسر القطاع الأوسط من الفقراء. وغالبية النساء اللاتى يرتدين هذا الزى ينتمين فى الأصل إلى أحياء أخرى خارج بولاق أو بعض القرى والمدن الصغيرة بالوجهين القبلى والبحرى. وفيما عدا ذلك، هناك أشكال مرنة ومخففة من الحجاب تعتمد على تغطية الرأس فقط، أو ارتداء إيشارب يغطى الرأس والكتفين والرقبة مع ارتداء ملابس أخرى بما يغطى أجزاء الجسم باستثناء الوجه والكفين. وينتشر هذا النمط من الحجاب على نطاق واسع بين فئات من النساء الشابات فى بعض أسر الشريحتين الوسطى والعليا للفقراء وغالبية هؤلاء من المتعلمات والمشتغلات بأجر خارج الأسر. والعنصر الرئيسى فى هذا الزى يتمثل فى الإيشارب الذى يتخذ ألوانًا زاهية ومتعددة. وتحافظ النساء والشابات ـ صغيرات السن ـ على ارتداء هذا الزى مع الحرص على عدم الالتزام بتطويل الفستان أو الجيبة. بل تبدو قصيرة أسفل الركبة فى بعض الأحيان بما يظهر جزءًا بسيطًا من الساقين. وقد ترتدى الفتيات قميصًا طويلاً وبنطلونًا متسعًا نسبيًا حتى لا يظهر معالم الساقين. وتنتشر هذه الأنواع من الحجاب بين قطاعات عديدة من الطبقة المتوسطة. ويستعير الفقراء من الشريحتين الوسطى والعليا بالجوابر هذه الأنواع من الحجاب كنوع من الالتزام الدينى والاحتشام. وللحجاب وظيفة مهمة فى حياة النساء والشابات الفقيرات، فهو متوفر فى بدائل متعددة بخامات رخيصة وغير مكلفة، وهو يمثل مزيجًا من الحداثة والحشمة فى نفس الوقت. كما أنه يضفى على شخصية المرأة أو الفتاة قدرًا من الاحترام والتقدير فى نظر الآخرين. ويساعد على إخفاء مواطن القبح ومواضع عدم التزين والعناية بالجسد، مثل قلة النظافة والشعر المجعد بالرأس... إلخ. وأغلب أنواع الحجاب ـ وخصوصًا الخمار ـ تجعل من التدين والحشمة تعويضًا عن التزين بالجواهر. فإظهار الوجه والكفين فقط يعفى المرأة من مظاهر التجميل المكلفة.



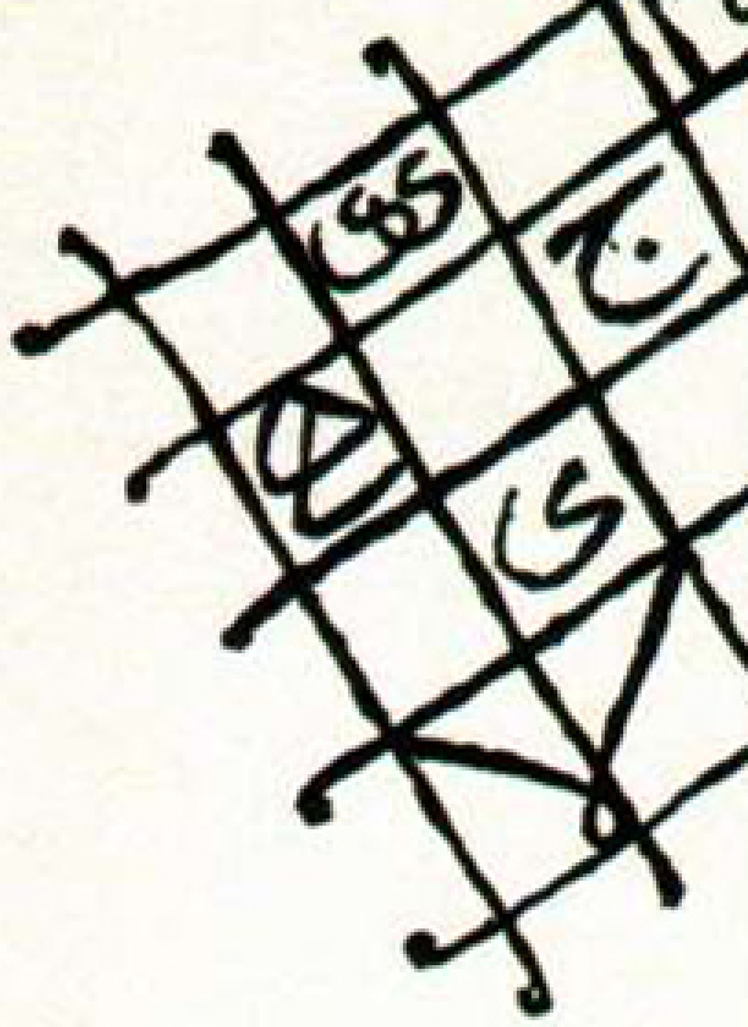
ويلاحظ أن الحجاب ـ فى كثير من الأحوال ـ يستجيب لمفهوم الحشمة المتداول الذى يمثل قيمة أساسية ينبغى أن تتحلى بها المرأة؛ مما يعنى أن الحجاب ـ على هذا النحو ـ يعمل على تجديد الزى القديم للمرأة الذى كان يحافظ على فضيلة الحشمة. ولهذا يتخذ الحجاب أشكالاً متعددة ومتجددة [٢٨] ويؤدى وظائف مختلفة تتجاوز التفسيرات الدينية. أى أن الحجاب يستجيب للحداثة وتقاليد الحشمة ومظاهر التدين والتوافق مع القيم الدينية. ومع ذلك يمكن لبعض النساء والفتيات أن يرتدين الحجاب دون أن تكون لديهن حجج دينية واضحة فى أذهانهن. وهناك مرونة فى درجة التمسك الحرفى بالمعنى الدينى للحجاب. ولوحظ أن بعض أسر الشريحتين العليا والوسطى للفقراء يخففون من الالتزام بالحجاب وخصوصًا للبنات المقبلات على الزواج. وبعض الأمهات يملن إلى ضرورة أن تظهر البنت مفاتنها ـ ولو فى حدود مرنة للحشمة. مثال ذلك تجميل الوجه بالمكياج مع الحجاب، والتسامح إزاء تقصير الملابس أو إظهار جزء

من شعر الرأس أعلى الجبهة، وإظهار جزء من الذراعين والساقين. يحدث ذلك للفتيات بدءًا من سن ١٤ سنة فأعلى. وإذا كانت هذه المرونة مسموح بها للبنات الجميلات، فهى مطلوبة وملحة للبنات الأقل جمالاً لإضفاء طابع جمالى عليهن.

أما فيما يتعلق بتدين الرجال فى الزى، فإن ارتداء الجلباب القصير أو الجلباب القصير مع بنطلون من نفس لون الجلباب يمثل علامة على التدين الأصولى. وهذا نمط نادر الوجود فى الجوابر وفى أنحاء بولاق كافة. ولكن يميل غالبية الرجال إلى ارتداء جلابيب بألوان فاتحة مختلفة. ولا يرتبط هذا الزى بالتدين، بل هو زى تقليدى شائع. ويحرص الرجال - فى أوقات فراغهم - على ارتدائه والجلوس به على المقاهى فى فترة ما بعد الظهيرة. ويلاحظ أن ارتداء الجلباب باللون الأبيض، يكاد يكون مقصورًا على فئات من الشريحة العليا للفقراء. وهو شائع على نطاق واسع بين فئات الطبقة المتوسطة عمومًا. وأغلب الذين يرتدون الجلابيب يقعون فى المرحلة العمرية من ٤٥ سنة فأكثر. أما الشباب فيحرصون على ارتداء البنطلونات والقمصان والبلوفرات بصفة دائمة.

وتتجلى الملامح الشكلية للتدين لدى الرجال والشباب فى بعض المظاهر، مثل الحرص على الصلاة وإطلاق اللحى. غير أن مظاهر إطلاق اللحية كانت قليلة فى السنوات الأخيرة بفعل المضايقات البوليسية للجماعات الإسلامية، لكن الأمر تغير بصعود الإسلاميين فى الانتخابات البرلمانية ٢٠١١. ومن أكثر مظاهر التدين الشكلى وضوحًا استخدام ألفاظ وعبارات ولوازم لغوية فى الكلام والتخاطب. ومن أمثلة ذلك عبارة "السلام عليكم ورحمة الله" عند اللقاء والتحية وفى نهاية اللقاء. وكذلك عبارات التبرك مثل "ربنا ييسر"، و"الله المستعان". والحرص على ذكر عبارة المشيئة: "إن شاء الله" عند التحدث فى أمور سوف تتم فى المستقبل. وذكر عبارات تنم عن التأثر بشىء أو فعل ما مثل "لا حول ولا قوة إلا بالله". وهناك طائفة من الأذكار والعبارات الدينية الكثيرة والمتنوعة التى تستخدم فى مواقف محددة، كالبسملة عند تناول الطعام أو الهم بفعل شىء ما، وعبارة "الحمد لله الذى أطعمنا وسقانا" عقب الانتهاء من الطعام، وعبارة "أكل طعامكم الأبرار وصلت عليكم الملائكة وذكركم الله فى ملأ عنده"، وتقال عقب انتهاء الطعام فى الولائم تيمنا لصاحب البيت. وقراءة آية الكرسى قبل النوم، والقول "أعوذ بالله من الخبث والخبائث" عند دخول المرحاض... إلخ. وهناك عبارات للمجاملة مثل "بارك الله فيك" بدلاً من "الله يخليك"، وعبارة "جزاك الله خيرًا" بدلاً من "شكرًا" أو "متشكرين" وكلمة "وإياك" بدلاً من "عفوًا". وعبارات العزاء مثل "البقاء لله" بدلاً من "البقية فى حياتك"، والرد بالقول "ونعم بالله" بدلاً من "حياتك الباقية".

وللخطاب الدينى اليومى دلالاته وتأثيراته الاجتماعية والثقافية، حيث يعمل هذا الخطاب على إزاحة عبارات وألفاظ من قاموس الخطاب اليومى الشعبى. ويحرص المتدينون من الفقراء على استخدام هذا الخطاب الدينى بصورة لافتة تنم عن القصد والإصرار ولا تخلو من فعل المقاومة الهادفة ضد بعض المفردات الشعبية المتداولة. يتجلى ذلك فى الردود الدينية على الألفاظ الشعبية المتداولة. فإذا عبر - مثلاً - شخص ما عن امتنانه بالقول "متشكرين" يرد المتدين على ذلك بالقول "الشكر لله"، قاصدًا بهذا التذكير بأن الله وحده هو المسبب لكل شىء وله وحده الشكر والحمد. وإذا ألقى شخص



ما التحية على متدين قائلاً "صباح الخير"، يرد المتدين بالقول "وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته" قاصدًا بذلك السيطرة على المفردات اللغوية فى التفاعل اليومى. ويلاحظ أن غالبية الذين يستخدمون هذا الخطاب الدينى اليومى ينتمون إلى الشريحة العليا للفقراء، ويتمتعون بقسط لا بأس به من التعليم (المتوسط فى الغالب)، ولهم خبرة سابقة فى التثقيف الدينى وحضور الخطب الدينية بالمساجد الكبرى بالقاهرة، وبعضهم يقتنى كتبًا دينية لا يتم الرجوع إليها فى الغالب إلا نادرًا. وهؤلاء يعملون فى أنشطة كتابية أو تجارية متوسطة. وأغلبهم فى المرحلة العمرية بين الثلاثينيات والأربعينيات. على أية حال، فالخطاب الدينى اليومى له أبعاده وخصائصه وتمايزاته وآلياته، وتأثيراته على بعض عناصر التراث الشعبى مثل العادات وأفعال الكلام والتعابير والمفردات الشعبية المتداولة فى فولكلور الحياة اليومية. وهذا يحتاج إلى دراسة مستقلة [٢٩].

وفى مجال العادات والتقاليد يظهر التدين بوضوح فى بعض جوانب من دورة الحياة. ففى عادات الميلاد تحرص الأسر المتدينة على أن يؤذن فى أذنى الطفل عقب ولادته مباشرة. ويتم ذلك من خلال أحد كبار السن ممن يشهد لهم بالإيمان والتقوى. وفى بعض الأحيان تمارس عادة يطلق عليها "التحنيك"، حيث يتولى الشخص الذى أذن فى أذن المولود بمضغ قطعة من البلح "التمر" مضغًا خفيفًا ثم يضعها بفمه فى فم الطفل المولود. وينظر إلى ذلك على أنه تبرك بالسنة المحمدية. وأن الطفل بذلك سوف يكتسب قوة الإيمان عند الكبر. وقد تتولى الأم ممارسة هذه العادة بنفسها قبل أو بعد الرضاعة. وتحرص الأسر المتدينة على الإسراع بتسمية المولود عقب ولادته. وأحيانًا يستعان بالاستخارة فى التسمية من خلال استخدام السبحة [٣٠]. ومن ملامح التدين الاستعانة بالمصادر الدينية فى التسمية كأسماء الله الحسنى، والأسماء الدالة على عالم الجنة ومعانى الإيمان. وفى اليوم السابع من الولادة تقام وليمة بهذه المناسبة، يعد فيها طعام "الفتة" مع اللحوم والخضراوات. ويدعى لها بعض الأقارب والأصدقاء. ويطلق على الوليمة اسم "عقيقة"، هذا على الرغم من أن العقيقة تعنى فى الأصل ذبيحة. وهذا يفسر السبب فى اختلاف الأسر المتدينة فى معنى العقيقة. فالبعض يكتفى بذبح فراخ أو أرانب نظرًا لعدم وجود مقدرة مالية لشراء خروف. والبعض الآخر يقيم وليمة ويتصدق بها على الجيران والأصدقاء والفقراء. وقد يكتفى بعض الفقراء المتدينين بالصدقة للأشد فقرًا، وينظرون إلى ذلك باعتباره بديلاً عن العقيقة. وفى كل الأحوال لا يقام احتفال السبوع بالمعنى التقليدى المتداول بين مختلف الأسر الفقيرة الأخرى. بل يكتفى فقط بحلق شعر المولود - ولو بقصاصات بسيطة - وتقديم صدقات بسيطة على شكل نقود لأشد الأطفال فقرًا بالمنطقة.

ويشير بعض الإخباريين إلى ميل الأسر المتدينة إلى الإكثار من الرقى للأطفال ضمانًا لتحصينهم من الأذى والضرر. ومن أمثلة ذلك القول: "أعوذ بكلمات الله التامة من كل شيطان وهامة ومن كل عين لامة" وكذلك قراءة "قل هو الله أحد" والمعوذتين، بالإضافة إلى ما يسمى برقية جبريل التى تقول: "بسم الله أرقيك من كل داء يؤذيك، ومن شر حاسد إذا حسد، ومن كل ذى عين". وتمارس هذه الرقى الوقائية لضمان تحصين الطفل الرضيع من الحسد. وتحرص بعض الأسر المتدينة على قراءة سورة البقرة فى الحجرة التى ينام بها الطفل؛ وذلك لدرء الشياطين والجن.

وهناك أمثلة أخرى لممارسات تدينية فى الزواج والوفاة تعتمد على الرغبة فى انتهاج أسلوب حياة دينى، ولكن مع ملاحظة أن التدين الشكلى فى الزواج يظهر فى الجوانب الخاصة بالاحتفال، ويستهدف خفض النفقات استنادًا إلى مبررات دينية. كما يعتمد على الفصل بين الذكور والإناث، ويمكن أن نضرب بعض الأمثلة القليلة على ذلك فى الميل نحو اختصار خطوات الزواج، والجمع بين الخطوبة وعقد القران، وشيوع ارتداء الدبلة الفضة للعريس بدلاً من الذهب، وانتشار فساتين الفرح التى تعتمد على مفهوم الحجاب.

والظاهرة اللافتة فى عادات الزواج القائمة على أساس دينى عقد القران فى المساجد، وهى عادة أصبحت منتشرة الآن على نطاق واسع بين مختلف الفئات الفقيرة (الشريحتين الوسطى والعليا فى الغالب)، وذلك بفعل التدين. ولعل الفارق بين فئة وأخرى من الفئات الفقيرة ـ فى هذا الصدد ـ يكمن فى اختيار المسجد المخصص لعقد القران. فالفئات الأشد فقرًا يمكن أن تكتفى بعقد القران فى أحد المساجد بحى بولاق، مثل السباعى، أو سيدى عبد الجواد، أو سنان باشا أو السلطان أبو العلا. أما الفئات الأقل فقرًا (وهم فى فئة الشريحة الأعلى للفقراء) فيحرصون على اختيار مساجد متميزة خارج بولاق ـ تشبهًا بالفئات غير الفقيرة ـ مثال ذلك مسجد الفتح بميدان رمسيس، ومسجد النور بالعباسية، ومسجد مصطفى محمود بالمهندسين. وهناك حالتان فقط بالجوابر تم عقد القران لهما فى دار الإفتاء بوساطة من أحد أعضاء مجلس الشعب ببولاق.

ومن مزايا عقد القران بالمساجد أنه يوفر متسعًا للمشاركين من الأهل والجيران والأصدقاء. كما أنه يوفر النفقات فى الضيافة التى تقتصر على المياه الغازية وبعض الحلوى (البنبونى). وفى الغالب يتولى العريس التكفل بهذه النفقات. وتقدم الحلوى والمياه الغازية عقب انتهاء عقد القران مباشرة. وتستخدم كاميرات التصوير لالتقاط الصور الفوتوغرافية لهذه المناسبة. وفى بعض الأحيان تستخدم كاميرات الفيديو المؤجرة لتصوير فيلم لهذه المناسبة. وإذا كان هناك ضريح ولى بالمسجد، يحرص العروسان على الوقوف لقراءة الفاتحة له وتقديم النذور والتقاط صور تذكارية بجوار الضريح.



أما فيما يتعلق بعادات الموت، فهى أكثر العادات ارتباطًا وحساسية للتدين، بل هى مناسبة لتعميق الشعور بالتدين لدى أهل الميت والمشاركين فى ترتيبات الوفاة والجنازة والدفن. ويترك أحيانًا لبعض المتدينين والمتشددين فى التدين المشاركة فى هذه المناسبة، وخاصة عند الغسل والجنازة والدفن ودعوة الناس إلى التمسك بالدين.

وفى مجال المعتقدات الشعبية، يساهم التدين فى رواج بعض المعتقدات ويشير بعض الإخباريين إلى أمثلة لذلك، مثل الاعتقاد فى أن البيت الذى توجد به صور فوتوغرافية تسكنه الشياطين ولا تدخله الملائكة، والاعتقاد بأن أكل غير المسلم يفوق أضعاف المسلم، وعدم دخول المسجد عقب تناول الثوم والبصل؛ اعتقادًا بأن رائحته تنفر منها الملائكة وتجلب الشياطين. وأن تناول البطيخ والتمر مفيد للصحة وعلاج النحافة. وهناك اعتقاد بأن أبراج الحمام غية وهى تلهى الإنسان عن طاعة الله وذكره،

وأنها تجلب الضرر بسبب وجود الشياطين بها. ويعتقد غالبية الفقراء فى الجوابر بنجاسة الكلاب.

وفى إطار التوظيف السياسى للمعتقدات الشعبية، ساهم التدين فى رواج بعض المعتقدات والتصورات بين الكثير من الشباب فى الأسر الفقيرة بالجوابر، خلال حملة مقاطعة البضائع الأمريكية أثناء انتفاضة الأقصى. فقد وزعت منشورات فى الشوارع والمدارس ومراكز الشباب تنادى بالمقاطعة. وساهم ذلك فى ترويج بعض التصورات عن البضائع والماركات العالمية بأنها تخالف الدين. من هذا مثلاً القول بأن من يتأمل اسم "فانتا" على زجاجة المياه الغازية فسوف يلاحظ عبارة زخرفية غير واضحة للوهلة الأولى مضمونها " لا إله". وإذا وضعنا زجاجة الكوكاكولا أمام المرآة لنرى الاسم فسوف نلاحظ أن كلمة كوكاكولا (بالإنجليزية) مقلوبة على المرآة تقرأ " لا محمد لا مكة". والشىء المثير فى هذه الأفكار هو لعبة تحويل المعنى واستدعاء التراث فى تعميق الالتباس. ومن الواضح أن تخيل معانٍ ومضامين لأسماء السلع المطلوب مقاطعتها يستند إلى عملية استخدام الكلمة كأيقونة أو رسم سحرى أو طلاسم. وإذا تم فك شفرتها أظهرت مدى الضرر الذى يلحق بمن يستهلك السلعة وهو يسىء إلى عقيدته. ولكم ساهم هذا التوظيف السياسى للتراث فى إشاعة قدر من النفور نحو بعض تلك السلع. ولعبت المخيلة الشعبية عند الشباب والنشء دورًا إضافيًا فى هذا النفور، مثال ذلك تصور بعض الشباب أن من يشرب زجاجة الفانتا فسوف تجرى فى دمه الشياطين، وأن بعض من شرب الكوكاكولا أصيب بمس من الجن. ومع هذا فقد تراجعت حدة هذه التصورات فى الوقت الراهن بعد أن تراجعت حملة المقاطعة بفعل الضغوط الأمنية.



ويظهر تأثير التدين فى مجال الطب الشعبى من خلال الكثير من المعتقدات والممارسات التى تعتمد على ما يسمى الآن "بالعلاج بالقرآن". ويتولى هذا النوع من العلاج نماذج متعددة من رجال الدين، وتروج له مطبوعات كثيرة وشرائط كاسيت مسجل عليها أدعية وتلاوات من القرآن. وتُمول هذه الوسائل من خلال شركات ودور نشر ذات طابع دينى تستخدم استثمارات هائلة فى هذا الصدد. وتحت تأثير موجات التدين يتعرض المطببون التقليديون لمنافسة شديدة غير متكافئة؛ كما يواجه السحرة منافسة ضارية من جانب رجال الدين لارتياد هذا المجال. وفى سبيل ذلك تروج بعض الدعاوى، حيث يشير بعض الإخباريين إلى أمثلة من ذلك: أن العلاج بالقرآن يختلف عن السحر، وأنه يبطل السحر ولا يلحق الضرر، بل يشفى من كل مرض وضرر، ولا يعتمد على تلقى أجر نظير العلاج. وهذا يعنى أن كل أسلوب لا يعتمد فيه على القرآن باطل وبمثابة استغلال للآخرين. وهناك دعاوى أيضًا تقول إن العلاج بالقرآن جزء لا يتجزأ من صفاء الإيمان، ويعتمد على آيات قرآنية وبكلمات عربية. أما السحر فهو نوع من الشرك بالله، ويعتمد على ألفاظ أعجمية غير مفهومة، وطلاسم وأسماء للجن والشياطين. ومن الواضح أن المطبوعات التى تروج لهذا النوع من العلاج تساهم أيضًا وبطريقة غير مقصودة فى تكوين قاعدة عريضة من المعالجين بالقرآن. وبعض هذه المطبوعات يقدم وصفات لكيفية التشخيص والعلاج. وهذا يدفع بعض رجال الدين من مختلف المستويات الثقافية ومختلف المهارات الفردية لارتياد هذا المجال. وهناك بعض نماذج لرجال

الدين فى الجوابر حاولوا الاستعانة بتلك المطبوعات فى ممارسة مهنة العلاج بالقرآن. غير أن تلك المحاولات باءت بالفشل؛ لأنها تفتقد مقومات نقل الخبرة بالممارسة والتتلمذ على يد معالجين لهم خبرة ودراية كبيرة. ولا يوجد بالجوابر معالجون بالقرآن مشهود لهم بالكفاءة فى هذا المجال. ولهذا يفضل الكثير من سكان الجوابر اللجوء إلى معالجين من مناطق أخرى فى الجيزة والعياط والزاوية الحمراء والدراسة وعين شمس والبساتين. ويزداد يومًا بعد يوم جمهور المؤمنين بالقدرات السحرية لهؤلاء المعالجين؛ وذلك نظرًا لكون حركة العلاج بالقرآن - إن جاز التعبير - تجد ظرفًا مواتيًا فى مناخ التدين المنتشر بين فئات عديدة فى المجتمع.

ومن الواضح أن نمو ظاهرة العلاج بالقرآن يعتمد على قطاعات عريضة من الفقراء تلتمس الحلول لمشكلاتها وأمراضها فى وصفات سهلة ومتاحة وغير مكلفة ومعبأة بعاطفة دينية. كما يعتمد نمو هذه الظاهرة أيضًا على إغراء التوسع فى عوالم الجن والسحر وادعاء القدرة على حل كل الأمور المستعصية. وهذا الإغراء هو الذى يؤدى إلى مزيد من التقارب وتضييق الفجوة بين عالم السحرة والمعالجين الشعبيين التقليديين من ناحية، وعالم المعالجين بالقرآن من ناحية أخرى. من هنا يتداخل العلاج بالقرآن مع صور أخرى من العلاج الشعبى التقليدى. ويمكن التدليل على ذلك ببعض خصائص العلاج بالقرآن كما تعكسه بعض حكايات العلاج التى تمت بالفعل لحالات من فقراء الجوابر.

حيث يعتمد العلاج على كتابة الأحجبة باستخدام ألفاظ وحروف وآيات من القرآن، وكتابة آيات من القرآن على مواضع من جسم المريض، والتحدث مع الجن خلال جلسة العلاج، وكتابة آيات من القرآن على ورق ووضعه فى الماء لتذويب الحبر وشرب الماء واستخدامه فى ممارسات مختلفة على جسم المريض، واستخدام الأعشاب فى الوصفات العلاجية المختلفة، والضرب على المريض فى مواضع من جسمه لإخراج الجن، أو الحرق بالنار فى بعض مواضع من الجسم لإخراج الجن من القدم أو اليد، واستخدام أسماء الله الحسنى والرقى والتحويطات للوقاية والعلاج من مس الجن والنظرة الحاسدة.

هذه الخصائص توضح مدى التقارب بين العلاج بالقرآن وممارسات السحر التقليدية. ويبدو أن السحر يعيد إنتاج نفسه من جديد من خلال ظاهرة العلاج بالقرآن بأركانها المختلفة (المعالج، والمعتقدات والممارسات). ويضيف المعالجون محاولات تجديد لفض الاشتباك بين العلاج بالقرآن والطب الحديث، وذلك من خلال استخدام أدوات طبية فى قياس الضغط وتحليل السكر ومقياس الحرارة. ففى أثناء جلسات العلاج بالقرآن يستخدم المعالج هذه الأجهزة لضمان عدم حدوث مضاعفات عضوية خطيرة للمريض خلال جلسات العلاج. ومن خلال استخدامها أثناء الجلسات يستطيع المعالج أن يحافظ على الخيط الفاصل بين مهمته ومهمة الطبيب. فإذا تبين وجود مضاعفات مثل ارتفاع الضغط أو ارتفاع نسبة السكر أو الحرارة، تتوقف جلسات العلاج، ويحال المريض إلى الطبيب حتى تستقر حالته، ثم يعاود جلسات العلاج بالقرآن مرة أخرى، وهذا ما حدث بالفعل لإحدى المبحوثات عندما طلب منها المعالج ضرورة الذهاب إلى طبيب لضبط السكر ثم العودة لاستئناف العلاج بالقرآن. ونظرًا لقوة اعتقاد الفقراء فى

مقدرة المعالجين بالقرآن، فقد أثر ذلك على أداء عمل بعض الأطباء فى عياداتهم بالمنطقة؛ حيث استعار الأطباء من المعالجين بالقرآن بعض وسائل التأثير فى المرضى، مثل استخدام المصحف قبل الفحص، وتلاوة بعض الأدعية، وتشغيل شرائط تلاوة للقرآن، فيستخدم بعضها فى جلسات العلاج بالقرآن. وهناك بعض الأطباء لهم عيادات بالجوابر، وهؤلاء يحاولون استخدام القرآن على نحو محدود فى عملهم للتأثير فى مرضاهم وترويج خدماتهم بين الفقراء. وفى المقابل استعار المعالجون بالقرآن مظهر الطب الحديث فى الأجهزة والأدوات وتعلم طريقة استخدامها والتظاهر بقدر من المعرفة العلمية الطبية الحديثة.

على أية حال، كل هذه الأمثلة مجرد نماذج لممارسات تتخذ طابعًا دينيًا وتستهدف إزاحة ممارسات وعناصر تراثية أخرى والحلول محلها. ومن الواضح أن الفقراء مشاركون فى التدين، وبموجب ذلك فهم يتبنون عناصر ثقافية جديدة فى حياتهم تربطهم بهوية دينية مشتركة مع غيرهم من المتدينين من الطبقة الوسطى. مع الأخذ بعين الاعتبار أن التدين يزيد كلما تحسن الوضع الاجتماعى الاقتصادى للفقراء، وفى مقابل ذلك يقل الميل إلى التدين كلما اشتدت وطأة الفقر؛ ولهذا تتم الاستعارة الثقافية عبر التدين فى الفئات الوسطى والعليا للفقراء بموجب قربهم من أساليب حياة الطبقة الوسطى.

ولا يعنى ذلك وجود أسلوب حياة دينى كامل يخلو تمامًا من أى مفردات وممارسات شعبية تقليدية، فهذا شىء مستحيل من الناحية الواقعية. ولكن هناك تداخلاً بين ما يطرحه التدين من ممارسات وما تطرحه الروافد الأخرى لأساليب الحياة المختلفة من ممارسات. فالأسرة المتدينة مهما بلغ حظها من التدين فهى عاجزة عن امتلاك ممارسات بديلة تحل محل كل الممارسات الناتجة عن خبرات التجارب الإنسانية الثرية، وهذا العائق هو الذى يفرض على أسلوب حياة المتدين أن يكون أكثر مرونة وتسامحًا وتغيرًا وقبولاً لبعض عناصر التراث الشعبى التى لم يرد بشأنها نص دينى. وهكذا تتفاعل أساليب الحياة المتدينة مع مختلف أساليب الحياة الأخرى فى عمليات متواصلة من إعادة الإنتاج.

٥ـ الاستهلاك

يعد الاستهلاك عنصرًا أساسيًا فى أى استراتيجيات أو مخططات يتبناها الناس فى حياتهم. والاستهلاك يعبر فى أحد جوانبه عن مظاهر للاتساق مع الإمكانات والقدرات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية المتاحة. ويجسد الاستهلاك أيضًا ـ فى الوجه الآخر منه ـ إمكانية تجاوز قيود القدرات إلى الحلم بتحقيق التميز عبر الصور والمعانى والرموز. هذا الطابع المزدوج هو الذى يجعل من الاستهلاك مجالاً للتغير والتنوع الثقافى فى أساليب الحياة؛ مما يسمح بحرية انتقال وتبنى عناصر وممارسات ثقافية من مجتمع إلى آخر، ومن فئة اجتماعية إلى أخرى، بما فى ذلك الفقراء وغير الفقراء. ورغم محدودية الموارد الاقتصادية للفقراء ونُدرتها إلا أن عالم استهلاكهم ليس بمعزل عما يجرى فى المجتمع المصرى من تغيرات اقتصادية واجتماعية وثقافية؛ ولهذا تعمل آلية الاستهلاك على توليد استعارات ثقافية تضاف إلى الرصيد الثقافى فى حياة الفقراء.

جدول (١)

الفروق النسبية لنمط الاستهلاك بين الشرائح الطبقية للفقراء بحى بولاق. الجوابر

بعض مؤشرات الاستهلاك	الشريحة الدنيا	الشريحة الوسطى	الشريحة العليا	إجمالى السكان
معدل الإنفاق على الطعام إلى مجمل الدخل الشهرى	٩٩.٦	٨٧.٤	٨١.٢	٨٤.٧
معدل الإنفاق على الطعام إلى مجمل الإنفاق الشهرى	٨٧.٤	٨٥.٦	٨٢.٧	٧٣.٨
متوسط نصيب الفرد من الإنفاق على الطعام شهريا (بالجنية)	٣٨.٣	٦٦.٤	٧١.٦	٧١.٩
أسر تعتمد على دورة الاستهلاك اليومى	٦٣.٣	٨٥.٦	١٢٠٣	٧٦.٢
أسر تعتمد على دورة الاستهلاك الأسبوعى	١١.٦	٤٩.٦	٢١.٩	٣٩.٠
أسر تعتمد على دورة الاستهلاك الشهرى	٥.٠	٤١.٦	٤٦.٦	٤٠.٦
أسر تعتمد على الشراء بالتجزئة إلى وحدات متناهية الصغر	٩٣.٣	٩١.٢	٢٧.٤	٧٩.٤
أسر لديها بطاقات تموين	٦٨.٣	٩٨.٧	٨٦.٣	٩١.٠
أسر تعتمد فى استهلاكها الأساسى على بطاقات التموين	٦٣.٣	٧٢.٧	٥٢.١	٦٥.٩
أسر تعتمد على الشراء بالقسط فى السلع المعمرة	٦.٧	٦.٨	١٦.٤	٧.٦
أسر تعتمد على الشراء بالأجل فى الغذاء (الشكك)	٣.٣	١.٥٩	٤٩.٣	١٧.٥

المصدر: مسح ميدانى أجرى على شياخة الجوابر بحى بولاق فى دراسة: سعيد المصرى، إعادة إنتاج التراث الشعبى، ٢٠١٢

وبإلقاء نظرة على أوضاع الاستهلاك بين مجتمع الفقراء بالجوابر فسوف نلاحظ وجود بعض مظاهر التجانس الاستهلاكى فيما يتعلق بمجالات الإنفاق وأولياته. حيث يشير جدول (١) إلى ارتفاع عام بين مختلف الجماعات الطبقية للفقراء فى معدل الإنفاق على الطعام إلى مجمل الدخل الشهرى، الذى يصل إلى ٨٤.٧٪ فى الجوابر ككل. وتزيد النسبة مع شدة الفقر لتصل إلى ٩٩.٦٪ بين المعدمين، وتقل فى الشريحتين الوسطى والعليا لتصل إلى ٨٧.٤٪، ٨١.٢٪ على التوالى. ويبدو أن الطعام يلتهم النسبة الغالبة من الدخل قياساً على إجمالى الإنفاق الشهرى سواء لإجمالى مجتمع الجوابر (٧٣.٨٪)، أو للفئات الثلاث للفقراء. ويشير متوسط نصيب الفرد من الإنفاق على الطعام

إلى الفروق فى الحرمان بين مختلف القطاعات الفقيرة، حيث يقل نصيب الفرد مع شدة الفقر ويزيد مع تحسن الظروف المعيشية للفقراء. وإن متوسط نصيب الفرد من الإنفاق على الطعام فى القطاعات الثلاثة منخفض ويقدر بنحو ٥٨.٨ جنيه شهريًا، أى بما يعادل أقل من جنيهين يوميًا. ومن ملامح التجانس الاستهلاكى ميل أغلب الفقراء إلى الشراء بالتجزئة إلى وحدات متناهية الصغر. ويقصد بذلك شراء السلع بوحدات وزنية محدودة تتراوح ما بين ١٠٠ جرام و٥٠٠ جرام. وأحيانًا تباع سلع كالحلاوة والجبن الزيت بحسب النقود المتوفرة وبدون وزن. كأن يطلب المشترى من البائع جبن بـ ٢٥ قرش أو ٥٠ قرشًا. ويقدر عدد أسر الجوابر الذين يعتمدون على هذا النوع من التسوق بنحو ٧٩.٤٪ من مجموع الأسر. ويبدو أن غالبية المعدمين وأسر الشريحة الوسطى للفقراء يعتمدون فى استهلاكهم على هذا النمط من التسوق. وإذا كان غالبية الأسر بالجوابر لديها بطاقات تموين، فإن نسبة الأسر التى تعتمد على الدعم الغذائى باستخدام البطاقة التموينية يصل إلى ٦٥.٩٪ بالجوابر ككل [٣١]. وتصل نسبة هؤلاء إلى ٥٢.١٪ فى الشريحة العليا و٧٢.٧٪ فى الشريحة الوسطى، و٦٣.٣٪ فى الشريحة الأدنى. وهناك نسبة ضئيلة من الأسر الفقيرة تعتمد فى شرائها للسلع المعمرة على الأقساط الشهرية، وتقل نسبة هؤلاء مع شدة الفقر وتزيد بين الفئة الأعلى لتصل إلى ١٦.٤٪. وهناك أيضًا نسبة ضئيلة فى الأسر التى تعتمد على تدبير احتياجاتها الغذائية عن طريق الشراء بالأجل. حيث تقل إلى ٣.٢٪ فى الأسر المعدمة، وتصل إلى ١٥.٩٪ بين أسر الفئة الوسطى وتزيد بين الفئة العليا إلى نحو ٤٩.٣٪. مما يعنى أن الاعتماد على الأقساط والشراء بالأجل مرهون بدورة الدخل المنتظمة، وخصوصًا الشهرية.

أما مؤشرات دورة الاستهلاك، فهى التى توضح بعض مظاهر التباين بحسب مستوى الفقر. والمقصود بدورة الاستهلاك، أى المدى الزمنى للإنفاق على غالبية السلع التى تلبى الاحتياجات المختلفة. ويشير الجدول إلى أن دورة الاستهلاك اليومى هى التى تميز غالبية الأسر المعدمة (٦٣.٣٪)، وأكثر من نصف أسر القطاع الأوسط (٥٨.٦٪). وهناك ٤٩.٦٪ من أسر القطاع الأوسط يرتبطون بدورة الاستهلاك الأسبوعية. أما دورة الاستهلاك الشهرية فهى تميز حياة بعض أسر واقعة فى القطاعين الأوسط والأعلى ٤١.٦٪، ٤٦.٤٪ على التوالى. وهذا يعنى أن هناك علاقة واضحة بين دورة الأجر ودورة الاستهلاك. ونظرًا لكبر حجم أسر الشريحة الوسطى للفقراء، فإن هذه الشريحة مقسمة إلى ثلاث مجموعات موزعة على الأنماط الثلاثة لدورة الاستهلاك.

تشير بيانات الدخل إلى انخفاض نصيب الفرد من دخل الأسرة الفقيرة بالجوابر، حيث يصل إلى ٦١.٣ جنيه شهريًا فى المتوسط، وكلما اشتد الفقر قل نصيب الفرد من الدخل ليصل إلى ٣٢.٧ جنيه شهريًا بين الأسر المعدمة، ويزيد إلى الضعف فى الأسر الوسطى ليصل إلى ٧٢.٦ جنيه شهريًا، ويزيد قليلاً بين أسر الفئة الأعلى ليبلغ ٧٨.٧ جنيه شهريًا. وإذا قارنا ذلك ببيانات الإنفاق على الطعام لوجدنا أن متوسط نصيب الفرد من الإنفاق على الطعام فى مختلف القطاعات الفقيرة يبلغ ٥٨.٨ جنيه شهريًا وهو ما يوازى ٩٦٪ من نصيب الفرد من دخل الأسرة. ويزداد الوضع ترديًا بين المعدمين الذين يأكلون بأكثر مما يملكون من دخل، انظر جدول (٢).



جدول (٢)

متوسط نصيب الفرد من دخل الأسرة شهريًا

بالشرائح الفقيرة بحى بولاق - بالجوابر (بالجنيه)

القطاع الأدنى / المعدمون	الشريحة الوسطى	الشريحة العليا	إجمالى الفقراء
٣٢.٧	٧٢.٦	٧٨.٧	٦١.٣

المصدر: مسح ميدانى أجرى على شياخة الجوابر بحى بولاق فى دراسة: سعيد المصرى، إعادة إنتاج التراث الشعبى، ٢٠١٢

تعكس هذه المؤشرات نتيجتين، أولاً: هناك أوضاع اجتماعية واقتصادية متردية لدى غالبية الفقراء. وهو ما يفرض نوعًا من التقارب فى أنماط الاستهلاك. وتساهم الإقامة المشتركة للأسر الفقيرة فى الجوابر لفترات طويلة من الزمن فى تعزيز جوانب التماثل فى أنماط الاستهلاك. ثانيًا: يؤدى اختلاف مستويات الفقر بين فئات الفقراء إلى تباين بعض جوانب أساليب الحياة من فئة إلى أخرى. كما أن ثمة تباينات بين مختلف الشرائح الفقيرة فى موقع كل منها وفرصها فى التعرف والاحتكاك بعالم ثقافة الاستهلاك الحديثة. إذن هناك عوامل فاعلة فى تماثل الاستهلاك بين الفقراء، وعوامل أخرى فاعلة فى تباين الاستهلاك. وينعكس هذا الازدواج على عملية الاستعارة الثقافية، التى تساهم بدورها فى نقل عناصر وممارسات ثقافية متنوعة، بعضها يحافظ على أساليب الحياة والبعض الآخر ينتزع الفقراء من ثقافتهم [٣٢].

فإذا نظرنا إلى مدى ما يعانيه الفقراء من حرمان شديد ونقص شديد فى الموارد الاقتصادية، فسوف نلاحظ أن ظروف الحرمان تفرض على غالبية الأسر الفقيرة انتهاج سياسات فى الاستهلاك تنطوى على الحد من التكاليف، ويتخلل ذلك - بطبيعة الحال - بعض الاستعارات الثقافية التى تسهم فى تلبية الاحتياجات بأقل تكلفة ممكنة. من بين هذه السياسات، اعتماد الأسرة الفقيرة على أصناف متعددة من الأطعمة المطهية خارج المنزل، والأطعمة والمشروبات سابقة التجهيز. مثال ذلك الاستعانة فى تدبير بعض الوجبات على ما تقدمه عربات الكشرى وسندوتشات الكبدة، ومنتجات اللحوم المعلبة كالبولوبيف، وشرائح الرقاق وبودرة الآيس كريم والبسبوسة، والمهلبية والأرز باللبن ومنتجات الخلاصات الغذائية المستخدمة فى عمل مشروبات بديلة لعصائر الفواكه، التى تطرح فى الأسواق على هيئة عبوات بودرة لها مذاق الفواكه ورائحتها ولونها. ومن الواضح أن اعتماد الأسر الفقيرة على هذه الأنواع من الأطعمة والمشروبات يزيد باستمرار. وخصوصًا إذا كان الغذاء المعد خارج البيت أو سابق التجهيز أرخص فى التكلفة وأسرع فى الحصول عليه وتناوله، وأفضل فى مذاقه وطريقة عرضه. وهذه عوامل مرتبطة بالاستثمارات الاقتصادية فى الإنتاج الغذائى الجماهيرى، حيث ساعد التطور فى الصناعات الغذائية على زيادة الطلب على المنتجات الغذائية المصنعة للاستهلاك الجماهيرى، التى تلبى كثيرًا من الأذواق ولمختلف المستويات الاجتماعية. كما أن وجود احتراف فى إعداد الأغذية وطهيها خارج المنزل من جانب المطاعم والمخابز والباعة الجائلين ساهم أيضًا فى تقليص عمليات إعداد الطعام وطهيه داخل

بيوت الفقراء [٣٣]. كما ساهم توفر الأغذية سابقة التجهيز فى قلة إتقان المهارات التقليدية فى تجهيز الأطعمة. مثال ذلك مهارات إعداد رقائق الرقاق بالمنزل [٣٤]، ومهارات تجفيف المشمش، وإعداد الزبادى والمربات... إلخ. حيث يقل إتقان هذه المهارات بالنسبة للأجيال الجديدة من الشابات بالأسر الفقيرة، ويقتصر ذلك على النساء كبيرات السن فقط.

وإذا نظرنا إلى الأسر الفقيرة من منظور التباين فى مستوى الفقر، فسوف نلاحظ بعض صور التباين فى أنماط الاستهلاك، التى تنعكس بالضرورة على التغير فى أساليب الحياة. ويصاحب ذلك بعض الاستعارات الثقافية التى تسهم بدورها فى تلبية الاحتياجات الاستهلاكية والتطلعات الطبقية.

يلاحظ انتشار الثقافة الاستهلاكية الحديثة بين أغلبية فئات الطبقة المتوسطة بحى بولاق. ونظرًا لأن فقراء الفئة الأعلى بالجوابر يشكلون الشريحة القاع فى هذه الطبقة، فهم أكثر الفئات الفقيرة انجذابًا نحو الثقافة الاستهلاكية والتطلع للحراك والتشبه بحياة الأغنياء. وهم أيضًا الذين يفرضون على من حولهم من أسر الجوار قوة تأثير استهلاكى لا يستهان بها: ذلك أن اقتناء أسرة فقيرة ـ أيًا كان مستوى معيشتها ـ لجهاز فيديو أو تليفون محمول يمكن أن يشكل ضغطًا وقهرًا شديدًا على الأسر المجاورة: مما يدفع تلك الأسر إلى مقاومة الإحساس بالدونية عن طريق التقليد والمغامرة بشراء أجهزة مماثلة حتى ولو أدى ذلك إلى أعباء وديون شديدة. ويبدو أن التفاوت الاستهلاكى فيما بين الفقراء يمكن أن يولد مشاعر حرمان أشد قسوة مما يمكن أن يترتب على التفاوت الاستهلاكى بين الفقراء والأغنياء. فالتفاوت الأخير يرتكز على مسافة اقتصادية واجتماعية وثقافية شاسعة بين عالمين منفصلين لهما ما يبررهما فى ثقافة الفقراء والأغنياء على السواء. أما التفاوت الاستهلاكى فيما بين الأسر الفقيرة المتماثلة، فإنه يحدث داخل عالم واحد ويخلق تمايزًا ليس به ما يبرره من الناحية الموضوعية. ولهذا فالرغبة فى التماثل داخل جماعات الجوار، التى تحافظ على التجانس والتوافق مع حياة الآخرين، هى ذاتها التى تولد السباق نحو مجاراة الآخرين فى الاستهلاك. مما ينفى عن الفقراء الإحساس بالهامشية ويخلق لديهم الإحساس بالألفة والاندماج فى العالم المحيط بهم [٣٥].

ولكى تتمكن الأسر الفقيرة ـ بمختلف شرائحها ـ من الاستجابة لضغط الثقافة الاستهلاكية، فقد اعتمدت على أسلوب الشراء بأقساط. ويتيح هذا الأسلوب الفرصة لكثير من الأسر الفقيرة لاقتناء السلع التى يصعب تدبير نفقاتها دفعة واحدة: مما يساعد على تغذية الطموحات الاستهلاكية والرغبة فى التطلعات الطبقية نحو التميز الاستهلاكى. وتكشف الملاحظات الأنثروبولوجية المدققة عن وجود انتشار واسع ومتزايد لهذا الأسلوب فى الشراء. هذا على الرغم من أن البيانات الكمية (جدول ١) تشير إلى محدودية نسبة الأسر الفقيرة التى تتبنى أسلوب الشراء بالأقساط (٧.٦٪ من مجموع الأسر الفقيرة بالجوابر). ولعل ظاهرة الانكماش والركود فى الأسواق يمكن أن تفسر ميل عملية التوزيع إلى المرونة فى توظيف أسلوب البيع بأقساط لاجتذاب قاعدة عريضة من المستهلكين.

ونظرًا لاختلاف مستويات الفقراء وتباين قدراتهم الاقتصادية فى الوفاء بالأقساط المستحقة، فإن ذلك يؤدى إلى تباين فى أنماط الأقساط. فهناك سلع تباع بأقساط يومية، تتراوح قيمة القسط الواحد ما بين ٢٥ قرشًا وجنيهين يوميًا، ولمدد قد تطول إلى أكثر من ثمانية أشهر. مثال ذلك الأقمشة والملابس الجاهزة والمفروشات وأدوات الطعام. وينتشر هذا الأسلوب فى الشراء بين الفئات التى تتقاضى أجورها بصفة يومية، وغالبيتهم فى الشريحتين الوسطى والمعدمة من الفقراء. وهناك أسلوب للشراء بأقساط أسبوعية، تتراوح قيمة القسط الواحد ما بين ٥ و٣٠ جنيهًا فى الأسبوع، وقد تطول إلى أربعة أشهر. ويعتمد هذا الأسلوب على دورة الأجر الأسبوعية، ولهذا تنتشر بين فئة محددة من العمال اليدويين والحرفيين بالشريحة الوسطى للفقراء. ومن أمثلة السلع المستخدمة فى نظام القسط الأسبوعى الأقمشة، والمفروشات، والملابس، والأدوات المنزلية، وقطع الأثاث الصغيرة، وأدوات المطبخ والطعام، واللحوم والفراخ، وبعض الأغذية. ويلاحظ أن هذا النظام قد يمتد إلى مدى زمنى غير محدد، وخصوصًا فى حالة الشراء بمبلغ معين يسدد فى نهاية الأسبوع. حيث يمكن للمشترى أن يسدد المبلغ وليكن ٢٥ جنيهًا فى الموعد المحدد. وفى مقابل ذلك يمكن للمشترى أن يأخذ كمية أخرى من السلع تسدد فى مواعيد أخرى. ورغم أن هذا النظام أقرب إلى ما يسمى بالشراء بالأجل، إلا أنه قد يتداخل مع نظام الأقساط الدورية. وإلى جانب ذلك تميل أسر الشريحة العليا، وبخاصة أصحاب الدخول الشهرية، إلى الشراء بأقساط شهرية لكثير من السلع الاستهلاكية: كالأدوية وأدوات الطعام والملابس والحلى وأدوات التجميل واللحوم والفاكهة، والسلع المعمرة عمومًا كالأجهزة المنزلية، والمفروشات، وقطع الأثاث. ويلاحظ انتشار تسويق أجهزة التليفون المحمول وخطوط الاتصال على نطاق كبير بين شباب الشريحتين الوسطى والعليا للفقراء. ويتم ذلك بنظام الأقساط الشهرية التى تستنزف قدرًا كبيرًا من ميزانية الأسرة. ويتراوح القسط الواحد لكل هذه السلع ما بين ٥٠ و١٠٠ جنيه شهريًا. وتمتد فترة السداد إلى أكثر من ثلاث سنوات.

وهكذا يتوغل نظام الشراء بالأقساط فى حياة الكثير من الأسر الفقيرة. وينتشر فى دوائر متعددة كالأسواق وجماعات الجوار وأماكن العمل. ولا يقف ذلك عند حدود اقتناء السلع فقط، بل يشمل ذلك أيضًا الخدمات وأى مواقف تنطوى على تكلفة. وتضاف إلى قائمة الاستعانة بالأقساط أمور مثل إصلاحات السباكة والكهرباء ودهان الجدران والحوائط وإصلاح الشبابيك والأبواب، وشراء لعب الأطفال، وقراءة الجرائد يوميًا وتأجير كاميرات الفيديو للتصوير فى الأفراح، بل إقامة سرادقات الأفراح أو التعازى فى بعض الأحيان. وهكذا تستطيع أى أسرة تطمح إلى التشبه بالفئات غير الفقيرة باللجوء إلى هذه الاستراتيجية. ومن الملاحظ أن هناك فئة من بين أسر الشريحة العليا للفقراء ممن حققوا قدرًا من اليسر المادى من خلال استثمار أموالهم فى القيام بالدور الوسيط بين البائع والمشترى. وعلى سبيل المثال إذا أرادت سيدة أن تشترى مروحة أو غسالة، فإنها تطلب من أحد هؤلاء الوسطاء الشراء لها من ماله دفعة واحدة، فى مقابل أن يحصل منها على دفعات بأقساط شهرية شاملة الأرباح. ونظرًا لما يحققه أسلوب البيع بالأقساط من أرباح كبيرة، فإن غالبية صغار التجار بالمنطقة يحرصون



على استمرار البيع بهذه الطريقة، من خلال عرض السلعة بأقساط لا تزيد فى مجملها كثيرًا على إجمالى الثمن فى حالة الدفع الفورى. مثال ذلك أن تكون قطعة القماش معروضة بثمن يقدر بنحو خمسين جنيهًا تسدد على أقساط أسبوعية بواقع خمسة جنيهات فى الأسبوع الواحد، وإذا طلب المشترى أن يسدد المبلغ كاملاً وبصورة فورية دون أقساط، فإنه يكتشف أن المطلوب خمسة وأربعون جنيها. أى أن الفارق لا يتعدى خمسة جنيهات. مما يعطى الانطباع لدى المشترى الفقير أن من مصلحته الشراء بأقساط لا يشعر بوطأتها. ينطبق ذلك على معظم السلع وبخاصة المعمرة. بعض هؤلاء التجار يستغلون عدم معرفة الفقراء بتفاصيل الأسعار والأوزان والأحجام، ولهفتهم الشديدة على السلع، وغفلتهم عن معرفة الفروق فى الأسعار ونسب الربح، فالتجار يستغلون كل ذلك كى يحققوا مكاسب مادية كثيرة بالمغالطات الحسابية. وقد تصل المكاسب التى يحققها التجار من البيع بهذا الأسلوب إلى أكثر من ٧٠٪ من السعر الحقيقى للسلعة. ولهذا ليس غريبًا القول بأن الفقراء يتحملون معدلات فى الإنفاق الاستهلاكى أعلى مما ينفقه الأغنياء. فالأرباح التى يحققها التجار من بيع السلع الاستهلاكية يأتى مصدرها فى الغالب من جيوب الفقراء. ويبدو أن قهر الثقافة الاستهلاكية يدفع الفقراء إلى الاقتناء المحموم باستخدام أسلوب الأقساط التى تستنزف الدخل وترهن المستقبل بأعباء شديدة من الديون. وكما يبيع الفقراء قوة عملهم، فإن ديون الأقساط تدفعهم إلى بيع وقتهم مدفوع الأجر مقدمًا نظير الحصول على تلك السلع [٣٦].

وهناك أسلوب آخر فى الانخراط داخل الثقافة الاستهلاكية يعتمد على التشبه بحياة الأسر غير الفقيرة ولكن بطريقة مختزلة. ففى المواقف التى يصعب على الفقراء، من الشريحة الأعلى وبعض أسر الشريحة الوسطى، تدبير النفقات بأقساط، تميل الأسرة الفقيرة إلى تبنى الحد الأدنى من الممارسة. من أمثلة ذلك ممارسة الاحتفال بأعياد الميلاد لبعض أفراد الأسرة، وهو التقليد المتبع فى أوساط الأسر الغنية وبعض أسر الطبقة المتوسطة. ونظرًا لقلة الإمكانيات الاقتصادية للأسر الفقيرة، فإنها تحافظ على بعض العناصر الأساسية للاحتفال وبنفقات أقل. ففى الإعداد للاحتفال يتم شراء أدوات زينة رخيصة الثمن وزجاجات للمياه الغازية وشراء تورتة رخيصة وقليلة الجودة. وفى بعض الأحيان يستعاض عن شراء التورتة بإعدادها فى المنزل. ولكن بإمكانيات وخامات رخيصة ومهارات محدودة. وتحرص بعض النساء الشابات على إتقان عمل التورتة وتزيينها بالكريمة والألوان وبعض الفاكهة. ويبدأ الاحتفال فى المساء بحضور الأصدقاء والجيران المقربين ممن تم دعوتهم من قبل. وهؤلاء يتجمعون حول صاحب الحفل فى دائرة تحيط بالمائدة أو الطبلية التى توضع عليها التورتة وزجاجات المياه الغازية والأطباق والشوك والسكاكين. ويبدأ هذا الجمع فى الغناء بعد إطفاء الأنوار والشموع مرددين غنوة عيد الميلاد الشهيرة المعربة التى يقول مطلعها: "هابى بير زاى تويو..... إلخ"، ثم يشارك الجميع فى إطفاء الشموع. وخلال ذلك تتولى بعض النساء أحيانًا عمل البخور ونشره فى المكان. وفى بعض الأحيان يرش البعض الملح على الحاضرين من الناس منعًا للحسد. وبخاصة عند إطفاء الشموع والتصفيق وتوجيه

الأنظار لصاحب الحفل. وبعد ذلك يتولى الحاضرون تهنئة صاحب الحفل بالقول: "كل سنة وأنت طيب، وعقبال ميت سنة" . ويتولى بعض الحاضرين الإمساك بيد صاحب الاحتفال أمام التورتة لمساعدته فى تقطيعها بالسكين. وتوزع قطع التورتة مع المياه الغازية ويستمر السمر، وقد يتخلل ذلك عدد من الزغاريد التى تطلقها النساء والبنات، ويعقب ذلك تقديم الهدايا أو بعض النقود فى شكل "نقوط" .

وبذلك يكتسب الاحتفال طابعًا تقليديًا فى اندماجه بالثقافة الشعبية التقليدية الخاصة بالاحتفالات. ويتضح ذلك من ارتباط الحفل بنظام التبادل المتبع فى المناسبات، وكذلك بالممارسات الاعتقادية الخاصة بدرء العين الحسود والشياطين عن المكان، وإطلاق الزغاريد وأحيانًا الغناء والتصفيق والرقص. وكذلك توظيف المناسبة فى تعزيز شبكة العلاقات التضامنية بين الأسر الفقيرة. ويشكل الاحتفال مزيجًا بين الحداثة والتقليد. فالأسرة التى تطمح فى الحداثة يمكن أن يحقق لها هذا الاحتفال الشعور بالبهجة فى ظل طابع الحياة الاجتماعية البسيطة فى عالم الفقراء. ويلاحظ أن أغنية عيد الميلاد يتم تداولها على هذا النحو بفعل تأثير وسائل الاتصال الحديثة. فقد غناها من قبل مطربون فى مسلسلات وأفلام واحتفالات تبث على شاشات التليفزيون فى مرات عديدة. وهى مسجلة بنفس الطريقة - تقريبًا - على شرائط كاسيت متداولة. وهكذا يختزل الاحتفال ليمارس بصورة مصغرة وبتكاليف أقل وبتفاصيل مبسطة، متضافرًا بذلك مع نسيج العادات والمعتقدات الشعبية وممارسات الاحتفال السائدة بين الفقراء.

وعلى هذا المنوال تتم استعارات أخرى فى مجالات متعددة، مثل احتفالات الخطوبة والزواج والنجاح والعودة من السفر، واحتفالات السبوع التى تشهد تجديدات استعارية دائمة. وفى مجال الأدوات والثقافة المادية يتم تداول قطع أثاث حديثة مثل التسريحة ودولاب البلاكار الذى تحرص عليه كل عروس. ولهذا توجد بعض الورش لصناعة الأثاث تلبى هذه الحاجة إلى الحداثة بخامات محدودة ورديئة وبصناعة قليلة المهارة مع الحفاظ على الشكل الحديث. وتساهم بعض المصانع وشركات الاستيراد ومحال البيع فى ترويج لعب الأطفال الحديثة بخامات بسيطة وبأسعار رخيصة. وبعض هذه الألعاب يشبه من حيث الشكل ألعابًا أخرى مكلفة للغاية مثل "الرجل الخارق، وسلاحف النينجا، والرجل الوطواط، والبوكيمون" ... إلخ [٣٧] . وفى خلال شهر رمضان تطرح فى الأسواق فوانيس مصنوعة من البلاستيك وتضاء بالبطارية، وبعضها به شرائح إلكترونية لسماع الموسيقى ومقاطع الأغانى المحلية. ويتم جلب هذه الفوانيس من الصين. وتتميز هذه الفوانيس بأنها أقل تكلفة وسهلة الاستخدام وأكثر إبهارًا . وهذا يعمل بدوره على تضاؤل صناعة الفوانيس التقليدية التى بدأت تقتصر فى الآونة الأخيرة على مستويات محدودة فى المهارة والخامات لضمان البيع والتسويق بسعر أقل من الفوانيس المستوردة. كما تفتقر جودة تصنيع الفانوس التقليدى على الأحجام الكبيرة التى تلقى رواجًا بين أوساط الأغنياء والمطاعم الكبرى. وذلك ضمن موجة الميول الرومانسية التى تجتاح الحياة القاهرية فى رمضان. وفى مجال الطعام تقوم المخابز بإعداد شرائح صغيرة ومبسطة من فطائر البيتزا وبسعر رخيص فى متناول أى شخص. ويتم تداول هذه الشرائح بين



الأطفال والشباب. وبطبيعة الحال تسهم عملية الاحتراف فى صناعة الأدوات والأطعمة فى رواجها ضمن الميول الاستهلاكية الحديثة. وبذلك تلبى تلك الأدوات التطلعات الاستهلاكية وتقرب المسافات بين الناس، وتلغى بعض الحواجز الاجتماعية والطبقية. فالاحتراف يساعد على انتقال الأدوات والممارسات من فئة إلى أخرى بطريقة مبسطة ومختصرة، بحيث تصبح فى متناول الجميع.

المراجع والهوامش:

(١) أحمد زايد، خطاب الحياة اليومية فى المجتمع المصرى، ط ١، دبى: دار الفراهة للجميع، ص ص ١٥٦ ـ ١٦٠.

(٢) إيكة هولتكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، ترجمة محمد الجوهرى، وحسن الشامى، الطبعة الأولى، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٢، ص ٨٨.

(٣) شارلوت سيمور سميث، موسوعة علم الإنسان: المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، ترجمة مجموعة من أساتذة علم الاجتماع، إشراف محمد الجوهرى، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨، ص٢٤٣.

(٤) انظر مزيداً من التفصيل فى:

سعيد المصرى، إعادة إنتاج التراث الشعبى: كيف يتشبث الفقراء بالحياة فى ظل الندرة، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٢.

(5) Outhwaite, W. and T.B. Bottomore, et al (eds.), The Blackwell Dictionary of Twentieth Century of Social Thought, Oxford: Blackwell Publisher, 1996, P. 83.

(6) Ibid, PP. 82-84.

(7) Ibid, P. 83.

(٨) انظر: راجى أسعد، وملك رشدى، الفقر واستراتيجيات مواجهته فى مصر، مركز بحوث ودراسات الدول النامية، جامعة القاهرة، ١٩٩٩، ص ٤.

(٩) انظر: سعيد المصرى، إعادة انتاج التراث الشعبى، مرجع سابق، ملحق (أ).

(١٠) أشارت علياء شكرى إلى هذه القضية فى المرجع التالى:

ـ علياء شكرى، الدراسة العلمية لعادات الطعام وآداب المائدة، مقدمة الجزء الرابع من دليل العمل الميدانى لجامعى التراث الشعبى، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٣، ص ص ٤١ ـ ٤٢.

(11) James Clifford, The Predicament of Culture, Twentieth Century Ethnography, Literature and Art, Cambridge, Harvard University Press, 1988, p.15.

(١٢) يقصد بذلك المحاكاة خلال التعلم بالملاحظة، أو نمذجة Modeling السلوك وفقًا لعمليات تعلم تتم بطريقة اجتماعية. انظر:

- Bandura A., Social Learning through Imitiation. In M.R. Jones (ed.) Nebraska Symposium on Motivation, Lincoln: University of Nebraska Press, 1962.

(١٣) أى النظر إلى التغير الثقافى باعتباره امتدادًا لعمليات تعلم متواصلة. وذلك من منطلق أن الثقافة تكتسب بالتعلم وأن ما تم اكتسابه بالتعلم يمكن أن يعدل نتيجة لمزيد من التعلم. وبهذا تم تفسير التغيرات الثقافية الناشئة عن الاحتكاك الغربى فى المستعمرات الأفريقية بمقتضى التعلم.

ـ انظر نموذجًا لذلك فى الدراسة التالية:

ـ وليم باسكوم وملفيل هيرسكوفيتز، الثقافة الإفريقية: دراسات فى عناصر الاستمرار والتغير، ترجمة عبد الملك الناشف، بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٦٦.

(١٤) ينطبق ذلك أيضًا على الحلى فى أوساط القطاع الأعلى من الفقراء، حيث تميل النساء إلى استخدام صور مستحدثة من الحلى والمصوغات كالأنسيال الذى يستخدم بديلاً عن الغوايش.

(١٥) أشار بورديو إلى هذه الظاهرة بين نساء الطبقة العاملة فى فرنسا، انظر

- Bourdieu, Distinction, Op. Cit., p. 380.

(١٦) تشهد هذه المهنة تحولاً كبيرًا فى الأساليب التى تمارس بها والتنظيم المهنى داخلها ونوعية المشتغلين بها. حيث أدى التطور التكنولوجى إلى تحويل وحدة الإنتاج من الشكل البسيط المتمثل فى محل أو حجرة داخل بيت إلى الشكل المنظم والذى يتمثل فى الورشة أو المصنع. ويصاحب ذلك تغيرات تشمل التحول إلى التنظيم القائم على العمالة المكثفة والاستثمار الاقتصادى الكبير، والعمل بخطوط الإنتاج والتدريب والتأهيل الحديث. مما يعنى التغير فى طريقة الالتحاق بالمهنة واكتساب مهاراتها، والتحول من المهارات المتعددة إلى مهارات محدودة فى أسلوب خطوط الإنتاج التجميعية. وأصبح المشتغلون بهذه المهنة بمثابة عمال يتقنون مهارات جزئية فى صناعة الملبس على عكس الحرفيين الذين يكتسبون مهارات كثيرة ومتكاملة فى صناعة الملبس بدءًا من تصميمه وحتى تنفيذه، مما يعنى أن المشتغلين الجدد بالمهنة ليسوا قادرين على الاشتغال بهذه المهنة خارج أسوار الورش ومصانع الملابس الجاهزة. ويترتب على كل ذلك تغيرات فى التراث الشعبى الخاص بالأزياء عمومًا. وهذا موضوع يحتاج إلى دراسة مستقلة.

(١٧) أشارت ليلى أبو لغد إلى هذه القضية فى المرجع التالى:

- Abu-Lughod L., Veiled Sentiments, Honor and Poetry in a Bedouin Society, Berkeley, University of California Press, 1988.

(١٨) انظر مزيداً من التفصيل فى:



فاتن أحمد على

الحِرَف التقليدية والتغير الثقافى
دراسة فى الثقافة المادية

مقدمة

ينبع الاهتمام بدراسة الثقافة المادية ليس فقط من منظور أهميتها على المستوى النظرى، ولكن أيضًا لما لها من أهمية تطبيقية. فقد أعربت اليونسكو عام ١٩٧٦ عن أهمية التراث المادى حين أعلنت أن الملكية الثقافية(*) تشكل عنصرًا جوهريًا من عناصر الهوية، كما أن الهوية تعتمد بالضرورة على وجودها [١].

واستنادًا إلى ما يعكسه التراث المادى من تمايز محلى بوصفه يحمل خصائص البيئة المحلية للجماعة التى أنتجت هذا التراث، تؤكد الآراء أن حماية هذا التراث يمكن أن تسهم فى تمكين الأقليات، باعتبار أن التراث المادى يعكس التمايز الثقافى المحلى؛ فى حين أن التركيز على الآثار الرسمية وحدها يمكن أن تتوارى معه التنويعات التاريخية والمحلية [٢].

كما يرى الدارسون أن النقاشات والاهتمامات المعاصرة بدراسة الثقافة المادية تشكل عنصرًا جوهريًا فى التخطيط لسياسات التعليم، ذلك أنها تمنح واضعى السياسات والبرامج التعليمية مداخل ومفاهيم جديدة حول كيفية تأثير ما يضعونه من برامج وسياسات على البيئة والمجتمع [٣].

كذلك يؤكد البعض أن دراسة الثقافة المادية من الممكن أن تسهم فى إلقاء الضوء على بعض الأفكار والمفاهيم المهمة، مثل مفهوم التكنولوجيا الملائمة Appropriate Technology ومفهوم cradle to cradle design وغيرها(* *) [٤].

وقد بدأ الاهتمام بدراسة الثقافة المادية كميدان أصيل من ميادين علم الفولكلور فى البلاد الناطقة بالألمانية، حيث نشر فيلهلهم بومان Wilhelm Bomann كتابه الشهير عن "المسكن الريفى والعمل الزراعى فى إقليم ساكسونيا الدنيا القديمة". وقد اعتمد فيه على مجموعة من متحف سيلار للتراث الشعبى. ثم انتقل الاهتمام بدراسة المسكن الشعبى الريفى إلى سويسرا والنمسا على وجه الخصوص، وذلك بسبب الظروف الطبيعية هناك، حيث حالت الارتفاعات الشاهقة، وصعوبة المواصلات فى المناطق الجبلية دون وصول الأساليب الحديثة لبناء المساكن الجديدة [٥].

وقد ظل ميدان الثقافة المادية مستودعًا لمواد شعبية هائلة تستهوى دارسى التراث الشعبى، ولم يقتصر الأمر على دراسة البيوت فحسب، بل انسحب على كثير من أدوات وجوانب العمل الزراعى [٦].

ومن العوامل التى مارست دورًا فى دفع حركة الاهتمام بدراسة الثقافة المادية استخدام أسلوب العرض بالخرائط من خلال "أطلس الفولكلور" الذى يتطلب المقارنة بين انتشار عناصر الثقافة المادية على بقعة جغرافية حصينة، حتى يتسنى تعيين الحدود بين المناطق الثقافية بوضوح ويقين كاملين [٧].

وقد بدأ الاهتمام بدراسة الثقافة المادية فى مصر بشكل منهجى بدراسة حول الثقافة المادية الريفية، خرج فى إطارها الجزء الخامس من دليل العمل الميدانى لجامعى التراث الشعبى [٨] . ثم توالت دراسات الثقافة المادية لتغطى موضوعات عدة، منها: الحرف التقليدية، والأزياء الشعبية، والبيوت التقليدية، والعمارة الشعبية، وأدوات الطعام.. وغيرها [٩] . وتعكس أحدث هذه الدراسات التطور المنهجى فى مجال استخدام التكنولوجيا فى دراسة الثقافة المادية، بمحاولة رائدة أشرفت عليها علياء شكرى، لاستخدام الوسائط المتعددة فى حفظ عناصر الثقافة المادية وعرضها باستخدام الحاسب الآلى [١٠].

والدراسة التى بين أيدينا تمثل واحدة من الدراسات التى تقع فى ميدان الثقافة المادية، وهى تناقش عبر محورين بعض الأفكار المتعلقة بمصطلح الثقافة المادية، ثم تعرض فى إيجاز للأطر النظرية والمنهجية المطروحة لدراستها . ثم تتبع ذلك بعرض لإحدى الدراسات الميدانية المعنية بالثقافة المادية، وهى دراسة عن قوارب الصيد التقليدية، وهو موضوع يقع ما بين أدوات العمل والحرف التقليدية.

أولاً: الثقافة المادية

١ ـ حول مصطلح الثقافة المادية:

تشكل دراسة الثقافة المادية قاسمًا مشتركًا وموضوعًا بينيًا لعدد من العلوم، من بينها علم الفولكلور والأنثروبولوجيا وعلم الآثار (الأركيولوجيا) وتاريخ الفن وغيرها . واستنادًا إلى ذلك تتعدد التعريفات التى يقدمها الدارسون للثقافة المادية، كما تتعدد الأطر النظرية والمنهجية المطروحة لدراستها طبقًا لتعدد هذه الاهتمامات والتخصصات.

وسوف أحاول فى هذا القسم من الدراسة تقديم إطلالة سريعة حول معنى المصطلح فى عدد من فروع المعرفة الأكثر ارتباطًا بعلم الفولكلور، سعيًا نحو تحديد الأبعاد الرئيسية للمفهوم بالشكل الذى يسمح لدارسى الثقافة المادية بتناول موضوعاتها بصورة منهجية، تتجاوز مجرد التركيز على وصف عناصر الثقافة المادية من حيث سماتها وخصائصها كأشياء مادية فحسب دون الأخذ فى الاعتبار الأبعاد الاجتماعية والثقافية الكامنة وراء هذه الخصائص والسمات، وهو ما نلاحظه فى بعض دراسات الثقافة المادية، رغم ما يتوافر لنا من تراث نظرى مميّز حول موضوع العلم ومنهجه، وحول الأصول النظرية والمنهجية لتناول موضوعات الثقافة المادية.

يستخدم مصطلح الثقافة المادية فى علم الآثار للإشارة إلى الأشياء المادية التى ينتجها الناس، والتى تعود إلى حضارات سابقة. وهى تشمل الآثار والمبانى والأدوات

والأوانى والأسلحة وقطع الأثاث والمنتجات الفنية، وغير ذلك من عناصر مادية أخرى تم إنتاجها من خلال المجتمع.

وعلى هذا النحو تعد الثقافة المادية من وجهة النظر الأركيولوجية بمثابة المصدر الرئيسى للمعلومات المستمدة حول ماضى الثقافات. كما يعتبرها الأركيولوجيون شواهد حيّة على صحة ما يتوصلون إليه من حقائق ومعلومات [١١].

وتنصب دراسة علم الآثار على المنتجات المادية للثقافة كموضوع فى ذاته غير منفصل إلى حد كبير عن السياق الذى وجدت فيه، ويعد الدارس الذى يهتم بدراسة قطع النسيج، أو اللوحات الموجودة فى أحد المتاحف، أو الذى يتحقق من بعض القطع الأثرية كالأوانى الفخارية وغيرها متخصصًا فى الثقافة المادية.

ويستخدم مصطلح الثقافة المادية من قبل المؤرخين تحت مفهوم مغاير أو بديل هو التاريخ المادى material historical ، ويعنى هذا المفهوم من وجهة نظرهم دراسة الأشياء القديمة بهدف فهم كيفية انتظام ثقافة معينة وأدائها لوظائفها عبر العصور والأزمان [١٢].

أما بالنسبة للمتخصصين فى تاريخ الفن؛ فإن مصطلح الثقافة المادية يعنى شيئًا آخر، فهم عندما يتحدثون عن الثقافة المادية فهم ينظرون إلى الأشياء المادية فى سياقها الثقافى والبيئى. ونستطيع أن نلمس ذلك بوضوح من خلال الرجوع إلى توصيف الثقافة المادية فى أقسام تاريخ الفن بجامعة ويسكونسن ماديسون University Wisconsin Medison على سبيل المثال [١٣].

وفى الأنثروبولوجيا يستخدم مصطلح الثقافة المادية للإشارة إلى مجموع رصيد أى جماعة بشرية من التكنولوجيا والمصنوعات المادية. وهو مفهوم يتضمن العناصر المرتبطة بتوفير المعاش، والعناصر التى أنتجها الإنسان لأغراض الزينة، والملبس والفن والطقوس... إلخ [١٤].

ويدرس الأنثروبولوجيون الثقافة المادية للمجتمعات القديمة، كما يدرسون ماضى المجتمعات من خلال بقايا الثقافة المادية لهذه المجتمعات [١٥].

وفى ميدان الفولكلور يوضح "دورسون" موضوعات الاهتمام فى ميدان الثقافة المادية على النحو الآتى: "تولى اهتمامنا فى هذا الميدان لجوانب السلوك الشعبى المنظورة وليس المسموعة، التى قامت قبل الصناعات الميكانيكية، واستمرت موجودة معها جنبًا إلى جنب". فالثقافة المادية تمثل صدى لتقنيات ومهارات ووصفات انتقلت عبر الأجيال، وخضعت لنفس قوى التقاليد المحافظة والتنوعات الفردية التى يخضع لها الفن اللفظى. ومن المسائل التى تهم دارس الثقافة المادية: كيف يبنى الناس فى المجتمعات التقليدية بيوتهم، ويصنعون ملابسهم، ويعدون طعامهم، ويفلحون أرضهم، ويصيدون الأسماك، ويحفظون ما تجود به الأرض، ويشكلون أدواتهم ومعداتهم، ويصممون أثاثهم وأدواتهم المنزلية [١٦].

وتؤكد النظرة الاجتماعية للثقافة المادية على تلك العلاقة القائمة بين الأشياء المادية للثقافة والناس صانعى هذه الأشياء أو مبدعيها. كما تؤكد النظرة الاجتماعية وجود علاقة اعتماد متبادل بين الأشياء المادية للثقافة والناس الذين أنتجوها من جهة، وبين هؤلاء الناس وكيفية إدراكهم للأشياء التى يقومون على إنتاجها واستخدامها من جهة أخرى [١٧].

وفى إطار مناقشة مفهوم الثقافة المادية لابد من الإشارة إلى تلك الثنائية الشائعة بين مفهومى الثقافة المادية والثقافة غير المادية، والتأكيد على ضرورة إدراكهما كمفهومين متكاملين، وليس كمفهومين متناقضين، خاصة عند تناول عناصر الثقافة المادية بالدراسة والتحليل.

كما تجدر الإشارة أيضًا إلى ذلك التمييز المتضمن فى النظرة السوسيولوجية التحليلية لمفهوم الثقافة المادية، الذى يتم بمقتضاه النظر إلى الثقافة المادية باعتبارها مكونة من عنصرين متكاملين أيضًا هما:

- الأشياء المادية.
- الأفكار الاجتماعية المرتبطة بهذه الأشياء، وهو ما سأناقشه فى الفقرات التالية.

أ. الثقافة المادية/ والثقافة غير المادية[١٨]

تشير الثقافة المادية Material culture إلى الأشياء التى ترتبط بالسلوك أو الفعل الإنسانى، وهى أشياء حقيقية مادية توجد بالفعل فى عالمنا الخارجى (العالم الموضوعى) وتتجسد فى تلك الأشياء المادية التى يصنعها الناس، مثل: البيوت والأدوات والأوانى والأزياء.. وغيرها.

فى حين تشير الثقافة غير المادية Non-material culture إلى الأشياء التى توجد فى العقل أو فى عالمنا الداخلى (العالم الذاتى)، وهى تتجسد فى الأفكار غير المادية التى يعرفها الناس عن ثقافتهم مثل المعتقدات والعادات والقيم والأفكار والقواعد والأعراف والأخلاق والتفسيرات والتحليلات واللغة والنظم والتنظيمات... إلخ.

وعندما يستخدم الدارسون مصطلح الثقافة غير المادية فهم يشيرون ضمنًا إلى سلسلة من العمليات التى تستخدمها الثقافة فى صياغة وتشكيل أفكار ومشاعر وسلوك أعضائها، وتعد الرموز واللغة والقيم والمعايير أربعة من أهم العناصر التى تستخدمها الثقافة فى هذا السياق.

ويتضمن كل سلوك مكتسب يتم تداوله عبر الأجيال بين جماعة من الناس كلاً من الشقين المادى وغير المادى. فالأقنعة التقليدية التى يصنعها الهنود "الأيروكوا"، والتى يتم ارتداؤها فى الرقصات التقليدية - على سبيل المثال - تعد نموذجًا على ثقافتهم المادية، فى حين أن معنى القناع والمعارف الخاصة بكيفية ارتدائه، وأداء الرقصة نفسها يعد نموذجًا على ثقافتهم غير المادية.

وتعد الدراسات التى قدمها علماء الفولكلور النمساويون والسويسريون من أقوى الدراسات التى جمعت فى بؤرة اهتمامها العناصر الثقافية المادية وغير المادية منذ زمن مبكر. ومن أبرز الأسماء التى درست التراث المادى من هذا المنظور ليوبولد شميدت هابرلاندت، وفيكتور فون جيرامب. أما أقوى هذه الدراسات من حيث الجمع بين الجوانب المادية وغير المادية للثقافة فى دراسة العنصر الشعبى الواحد، كالمسكن أو الزى، فهى دراسة ريتشارد فايس[١٩].

ب. تحليل مكونات الثقافة المادية

إلى جانب التمييز السابق بين مفهومى الثقافة المادية والثقافة غير المادية، هناك تمييز آخر وضعه الاجتماعيون، ووفقًا لهذا التمييز ينظر هؤلاء إلى الثقافة المادية من خلال تحليل مكوناتها إلى عنصرين[٢٠]:

- الأشياء المادية ذاتها.
- الأفكار الاجتماعية المرتبطة بهذه الأشياء.

ووفقًا لهذا التمييز فإن الأشياء المادية للثقافة تشمل الموارد أو المصادر والأماكن التى يستخدمها الناس فى صياغة ثقافتهم، والتى تتجلى فى صورة أشياء متعددة: مثل: البيوت والكنائس والمعابد والآثار والمساجد والمصانع والأدوات والمنتجات ووسائل الإنتاج والبضائع.. وغيرها. فجميع هذه العناصر تشكل الأشياء المادية للثقافة.

أما الأفكار الاجتماعية المرتبطة بهذه الأشياء فتتمثل فى سلوك وتصورات وأفكار الجماعة التى أنتجتها. وتساعد الأشياء المادية للثقافة فى الكشف عن الأفكار الاجتماعية المرتبطة بهذه الأشياء.

فإذا نظرنا إلى المجتمع الأمريكى - على سبيل المثال - فسوف نلاحظ أن التكنولوجيا الحديثة تشكل عنصرًا أو مكونًا جوهريًا من مكونات ثقافته المادية. لذلك نجد هناك ضرورة تملى على الشباب الأمريكى حتمية تعلم وإتقان هذه التكنولوجيا لضمان استمرار الحصول على فرص التعليم والتوظيف.

أما إذا نظرنا إلى مجتمع قبلى مثل قبائل yamomano فى الأمازون، فى ضوء ثقافته المادية أو الأشياء المادية التى ينتجها الناس ويستخدمونها، فسوف نجد أنه يتحتم على الشباب هناك تعلم كيفية استخدام الحراب ومطاردة الفرائس.

هكذا تتشكل الأفكار الاجتماعية فى أى ثقافة فى ضوء ما تمتلكه هذه الثقافة من أشياء. كما تستمر العلاقة جدلية بين هذه الأشياء والأفكار التى أنتجتها.

ويعد التمييز السابق بين مكونات الثقافة المادية مهمًا وضروريًا، وينبغى أن نأخذه بعين الاعتبار: فهو الذى يسمح لنا بتفكيك مفهوم الثقافة المادية بغرض إخضاعه للدراسة، وتحليله بطريقة تتجاوز مجرد وصف الأشياء المادية فى ذاتها وصولاً لأبعادها الاجتماعية والثقافية، لفكر الإنسان الذى صاغ هذه الأشياء واستخدمها.

خلاصة ما سبق أن الثقافة المادية ليست مجرد أشياء أو عناصر مادية ذات أبعاد وسمات مادية فحسب، بل هى بمثابة تاريخ وفلسفة الأشياء التى يصنعها الإنسان ويستخدمها، وهى تعكس عددًا لا حصر له من العلاقات بين الناس والأشياء، كما أنها تعكس معتقداتنا وتصوراتنا وأفكارنا عن العالم والأشياء المحيطة بنا، كما أنها تؤثر فى الطريقة التى نفهم بها هذا العالم وندركه.

وأخيرًا، فالثقافة المادية تشمل كل الأشياء المادية التى يصنعها الإنسان أو يبدعها، ثم يضفى عليها معنى. فالأشياء تصبح جزءًا من الثقافة فقط بعد أن يمنحها الناس معنى معينًا [٢١].

٢ - المداخل النظرية فى دراسة الثقافة المادية:

تتنوع المداخل النظرية والمنهجية فى دراسة الثقافة المادية بتنوع اهتمامات المتخصصين فى دراستها، ما بين علماء فولكلور وأنثروبولوجيين ومؤرخين وعلماء آثار ودارسى تاريخ الفن وغيرهم. ويمكن حصر أهم هذه المداخل فيما يلى [٢٢]:

أ - المداخل الفولكلورية والإثنوجرافية Folklore and ethnographic approaches وتشمل:

- الحرفيون والإبداع.
- العرق، الإثنية، الإقليم.
- التاريخ الاجتماعى، والثقافة الشعبية، والنزعة الاستهلاكية.
- الثقافة المادية والتكنولوجيا.
- الثقافة المادية والشعائر الطقوسية.
- الثقافة المادية والنوع الاجتماعى (الجندر).
- الثقافة المادية الحديثة.
- المنتجات المادية فى مرحلة الإنتاج الكثيف.

ب ـ المدخل الأركيولوجى Archeological approach

جـ ـ مدخل تاريخ الفن Art historical approach

ثانيًا: الدراسة الميدانية

يختص هذا المحور بعرض الدراسة الميدانية الخاصة بقوارب الصيد كنموذج لدراسات الثقافة المادية.

وقد أجريت هذه الدراسة على مجتمعات الصيد المحلية بمدينة الإسكندرية، وهى من الشرق: أبو قير، والميناء الشرقى، والأنفوشى، والمكس، والجوبية. وقد اهتمت الدراسة بتتبع ملامح التغير فى مختلف عناصر حرفة الصيد من قوارب وشباك وسنار وغيرها من أدوات العمل فى حرفة الصيد، إلا أننا سوف نكتفى هنا بعرض الجزء الخاص بالقوارب التقليدية.

وقد تحددت أهمية هذه الدراسة فى ضوء تلك الندرة الملحوظة فى كم البحوث والدراسات الخاصة بالثقافة الساحلية فى مصر، والتى مع ندرتها ركّزت على مجتمعات الصيد الداخلية وأغفلت المجتمعات الساحلية المفتوحة الممتدة على الساحل المصرى للبحرين الأحمر والأبيض المتوسط. هذا على الرغم من احتمال التباين بين نمط الثقافة الساحلية الخالص والمفتوح الذى يشكل الصيد فيه نمطًا اقتصاديًا أساسيًا وفريدًا، كما يلعب الاتصال الثقافى دورًا فى تشكيل عناصره الثقافية، وبين تلك المجتمعات التى تعتمد على المصايد الداخلية، التى فضلاً عن ازدواجية نشاطها الاقتصادى بين الصيد والزراعة تتميز بكونها مجتمعات مغلقة لا تتاح لها فرص الاتصال الثقافى وما يترتب عليه من تغيرات ثقافية.

وقد انطلقت الدراسة من نموذج ليزلى هوايت النظرى الذى يعزو الدور الحاسم فى تغير العناصر الثقافية إلى ما يطرأ على النسق التكنولوجى من تغيرات، حيث يؤكد "هوايت" أن مفتاح النمو والتغير الثقافى يكون دائمًا ذا طبيعة تكنولوجية مادية ترجع إلى تطور معدل استخدام الإنسان للطاقة، وزيادة كفاءة الأدوات والوسائل التكنولوجية [٢٣].

وفيما يلى عرض لأهم نتائج الدراسة مرتبة على النحو الآتى:

١ ـ أنواع القوارب التقليدية:

أ ـ الفلوكة.

ب ـ الدنجل.

جـ ـ اللوتسو.

٢ ـ عوامل استمرار القوارب التقليدية.

المراكب اليدوية التقليدية

١ ـ أنواعها:

تشير نتائج الدراسة إلى أن المراكب اليدوية التى ما زالت تعمل جنبًا إلى جنب مع المراكب الآلية كوحدات إنتاج اقتصادى تمثل أول وأقدم أنواع مراكب الصيد التى عرفتها مجتمعات البحث، وقد ظلت هذه الأنواع اليدوية تعمل كنمط فريد حتى دخول المراكب الآلية فى عام ١٩٤٩.

وتشير الشواهد الميدانية إلى تنوع المراكب اليدوية. فهناك تباين فى وسيلة الإبحار، حيث توجد المراكب اليدوية التى تعتمد على حركة المجداف فى عمليات الإبحار والتوجيه، وهناك أيضًا المراكب الشراعية. كما يمكن أن نلاحظ أيضًا التباين فى تصميم المركب وأبعاده، الذى يرتبط ارتباطًا مباشرًا بنوع الحرفة التى تمارس عليه. هناك أيضًا تباين فى درجات التراخيص الممنوحة لكل نوع منها والتى تتحدد فى ضوء مقاييسات المركب من أبعاد وحمولات (***).

وفيما يلى نعرض لأنواع المراكب اليدوية وفقًا لمسمياتها المحلية، مع الإشارة إلى درجة انتشار كل نوع من هذه الأنواع فى مجتمعات البحث، ومدى ارتباط هذا الانتشار بالخصائص الاقتصادية والأيكولوجية لهذه المجتمعات، ومدى ارتباط هذه الأنواع بفئات اجتماعية ـ اقتصادية معينة.

وقبل الحديث عن الخصائص المميزة لهياكل مراكب الصيد ـ من حيث الأبعاد والمساحات والزوايا ـ سواء ما يتعلق منها بالمراكب عامة أو اليدوية خاصة، يمكن القول فى ضوء ما أفصحت عنه الدراسة من نتائج أنه ليس هناك أبعاد أو مقاييس هندسية دقيقة محددة تحكم عملية تصميم هذه الهياكل وتنفيذها، فما زالت صناعة المراكب فى مجتمعات البحث حرفة شعبية وراثية تعتمد على المهارات المكتسبة والخبرة المتوارثة. وتتدخل فيها إلى حد كبير مهارة الصانع وقدراته وخياله، باستثناء بعض المواصفات والخصائص اللازمة، التى ترتبط ارتباطًا مباشرًا بتوظيف المركب والحرفة التى تمارس عليه، والتى قد تتطلب زوايا معينة أو التزويد بأماكن خاصة تستخدم فى أغراض عملية محددة، فضلاً عن الخصائص الأيكولوجية للميناء الذى تقيد فيه مركب الصيد للدخول والخروج.

ومع ما تقدم فقد حاولنا قدر الإمكان، ومن خلال ما أتيح لنا ميدانيًا، الوقوف على الخصائص العامة المميزة لكل نوع من أنواع هذه المراكب، مع توضيح هذه الخصائص كلما أمكن من خلال الصور الفوتوغرافية.

أ ـ الفلوكة:

يشير الإخباريون إلى أن الفلوكة تمثل أول أنواع المراكب عامة ـ واليدوية خاصة ـ التى استخدمها الصيادون فى مجتمعات البحث. وتتميز الفلوكة بمقدمة ذات طرف مدبب، أما مؤخرتها مدببة ذات استدارة. وتزود الفلوكة بعدد من الألواح الخشبية العرضية التى تصل بين جانبيها. كما تزود فى مؤخرتها بمسطح مثلث الشكل قمته



الطرف الخلفى للفلوكة وقاعدته المسافة الواصلة بين جانبيها . ويعرف هذا المسطح محليًا باسم (البنكتة)، وتستخدم البنكتة كمكان خاص لوضع الشباك وأدوات الصيد، والصورة رقم (١) للفلوكة.



صورة رقم (١)

وللفلوكة حجمان: الفلوكة الصغيرة ويتراوح طولها ما بين ثلاثة وخمسة أمتار، والكبيرة ويتراوح طولها ما بين خمسة وثمانية أمتار. وتعتمد الفلوكة على المجداف كوسيلة للإبحار من وإلى مواقع الصيد. ومن ثم يعد العائد الاقتصادى منها ضئيلاً ومحدودًا إذا ما قورن بالطاقة العضلية المبذولة فقط فى الوصول إلى مواقع الصيد، دون الطاقة المبذولة فى عمليات الصيد، التى تمارس بشكل يدوى تام حتى الآن؛ خاصة أن الحرف التى تمارس باستخدام الفلوكة تعد من أكثر الحرف اليدوية حاجة للجهد والطاقة العضلية، ومنها حرفة الجرافة الساحلية التى تعتمد على الطاقة المبذولة من فريق الصيادين فى سحب الشباك من موقع الصيد حتى أطراف الشاطئ، وحيث تصطف جماعة الصيادين فى فريقين على امتداد الحبال الواصلة من أطراف الشبكة حتى أطراف الشاطئ.

كما تمارس مع الفلوكة حرفة الصيد بالسنار بأنواعه (سنار الكنسى بالفلايك الصغيرة، والشرك بالفلايك الكبيرة التى تعد بدورها من الحرف الشاقة).

وتكشف الشواهد الميدانية عن استمرارية الفلوكة فى مجتمعات البحث، وقد احتفظت الفلوكة بنفس تصميمها وشكلها التقليدى رغم ما طرأ عليها من تغيرات بنائية ووظيفية.

أما التغيرات البنائية فتظهر فى تزويد نسبة كبيرة من الفلايك بمحركات آلية محدودة الطاقة (أقل من ١٠ حصان ميكانيكى)، وتبدو هذه الظاهرة بوضوح فى كل من أبو قير والميناء الشرقى، حيث حاول أصحاب هذه الفلايك دعم استمراريتها بإيجاد عامل من عوامل التوافق والتكيف مع التغيرات التى طرأت على هذه المجتمعات والمتمثلة فى انتشار التكنولوجيا الآلية.

أما التغير الوظيفى الذى طرأ على بعض هذه الفلايك فهو تحولها من وحدات للصيد إلى مجرّد عناصر تكميلية مساعدة للمراكب الآلية، خاصة البلانصات ولنشات الشانشولا،

حيث تستخدم مع لنشات الشانشولا فى إضاءة مواقع الصيد، كما تعتمد عليها البلانصات فى نقل طاقم الصيادين واحتياجات الرحلة من مؤن وأدوات صيد وغيرها قبل الرحلة، وفى نقل العائد وطاقم الصيادين بعد العودة منها، خاصة فى مواسم الازدهار وازدحام أرصفة الموانئ بما لا يتيح استيعاب المراكب كافة، فيظل بعضها على مسافات بعيدة من الساحل بعيداً عن المياه الضحلة حتى لا تتعرض للشخط فى الرمال، معتمدة على الفلايك فى أداء هذه المهمة. والصورة رقم (٢) توضح الفلايك التقليدية مزوّدة بأدوات تكميلية لتستخدم كوحدات إضاءة للنشات الشانشولا. كما توضح الصورة رقم (٣) الفلايك التقليدية أثناء نقل أدوات ومؤن الصيد إلى السفن الآلية.



صورة رقم (٢)



صورة رقم (٣)

ويعد هذا التغير الوظيفى الذى طرأ على هذا النمط التكنولوجى التقليدى تغيراً مفروضاً من داخل النسق التكنولوجى، ذلك أنه وليد للتطور التكنولوجى، وما ترتب عليه من ضرورة وجود هذه العناصر التكميلية المساعدة. وتكشف هذه النتائج عن الدور الذى تمارسه الأنماط الحديثة فى دعم الأنماط التقليدية واستمراريتها.

وتشير النتائج إلى وجود قدر من الارتباط بين نوع التعديل الوظيفى الذى يطرأ على الفلايك والخصائص الأيكولوجية للمجتمعات التى تعمل بها. ففى الميناء الشرقى وحيث يقتصر النشاط الساحلى هناك على الصيد، تتحول الفلايك لممارسة الوظائف المشار إليها باعتبارها عناصر تكميلية لمراكب الصيد الآلية. أما فى المجتمعات ذات الخصائص

الأيكولوجية المزدوجة والملائمة لكل من الصيد والنزهات البحرية فيشمل التحول الوظيفى التحولات السابقة، فضلاً عن التحول إلى فلايك للنزهة البحرية لمرتادى الشاطئ القريب من مدخل الميناء.

ب. الدنجل:

يمثل الدنجل أحد أنواع المراكب اليدوية التقليدية التى ما زالت تؤدى وظائف اقتصادية بمجتمعات البحث خاصة فى (الجوبية)، وحيث تنتشر حرفة البواصة التى تعتمد على الدنجل بالدرجة الأولى (****) ، فضلاً عن استمراره فى مجتمعات البحث الأخرى فى نطاق محدود.

ويتميز الدنجل بمقدمة ذات طرف مدبب ومؤخرة مسطحة (مرايا)، ويزود شأنه شأن الفلوكة بعدد من الألواح العرضية. ومقابل البنكتة التى تخصص لوضع الشباك ومشنات السنار فى الفلوكة يزود الدنجل "بالركين" . والركين مسطح مثلثى الشكل، ومنه اثنان ركين أمامى يستخدم فى وضع الشباك وأدوات الصيد وآخر خلفى يستخدم كمقعد للصياد فى حالة الصيد بحرفة البواصة. انظر الصورة رقم (٤) للدنجل.



صورة رقم (٤)

ويؤكد الإخباريون أن المؤخرة المسطحة التى تميز الدنجل عن جميع المراكب اليدوية تعد مطلبًا أساسيًا لحرفة البواصة، ذلك أن المؤخرات المسحوبة والمدببة تعوق راحة الصياد الذى يستقر عليها أثناء الصيد بالبوصة والذى يستمر لساعات طويلة متصلة.

"أحسن حاجة للبواصة الدنجل، اللوتسو مينفعش للبواصة عشان الأشى رفيع ومسحوب، مبيريحش فى القعدة".

ويوجد نوعان من الدنجل هما:

الدنجل العربى: وتنطبق عليه كل المواصفات السابقة، وهو يعد الشكل التقليدى للدنجل.

"الدنجل العربى هو الدنجل القديم الأثرى بتاع جدى".

وهو يستخدم فى كل الحرف التقليدية، سواء ما يعتمد منها على السنار (الشرك) أو الشباك.



الدنجل الأفرنجى: وهو يمثل الشكل الحديث للدنجل، ويبدو الاختلاف بينه وبين الدنجل العربى فى صغر حجمه، واختفاء الركين الأمامى المخصص لوضع الشباك وأدوات الصيد التى تقتصر على بوصة أو اثنتين من الغاب ومشنة صغيرة للطعم وأخرى للأسماك توضع إلى جوار الصياد.

ويعتمد الدنجل بنوعيه على المجداف كوسيلة للإبحار. كما تدل الشواهد الميدانية على إدخال المحركات الآلية (النقالى) ذات الطاقات المحدودة (أقل من ٥ حصان ميكانيكى) على نسبة من الدناجل المستخدمة فى (الجوبية)، وتؤكد الشواهد الميدانية فى هذا الشأن أن هذه الظاهرة لا تخص صيادى هذه المجتمعات بقدر ما تخص قطاع هواة الصيد بالبواصة فى هذا الميناء، حيث دلت النتائج على دخول فئة من هواة الصيد للسوق، ومعظم هؤلاء من قاطنى المناطق القريبة من ميناء الجوبية (منطقة الأنفوشى من حى الجمرك). ويمارس هؤلاء الصيد كعمل إضافى ومصدر من مصادر الدخل، وذلك إما عن طريق طرح العائد للتسويق، أو لتزويد الأسرة به كمصدر من مصادر الغذاء، ويكمن وراء هذه الظاهرة مؤثرات تتعلق بالحرفة ذاتها، تتمثل فى النفقات المحدودة التى يتطلبها إنشاء هذا النوع من القوارب والحصول على أدواته - بالمقارنة بمراكب وأدوات الصيد الأخرى - فضلاً عن نقص ما تحتاجه حرفة البواصة المستخدمة عليه من خبرة ومهارات حرفية أو تدريب مبكر - مقارنة بالحرف الأخرى - وبالإضافة إلى هذه المؤثرات هناك مؤثرات اجتماعية واقتصادية تفسر انتشار هذه الظاهرة، تتمثل فى انتشار ظاهرة الأعمال الإضافية غير الرسمية التى يجد فيها قطاع عريض من الموظفين سبيلاً لتعويض الانخفاض فى مستويات الدخل، وذلك فى ضوء ما تتيحه إمكانات البيئة المحيطة من بدائل.

ويعد استمرار الدنجل بإمكاناته الاقتصادية المحدودة كمًا وكيفًا - سواء من حيث سعته الإنتاجية، والطاقة العضلية المبذولة فى عمليات الإبحار، والعائد المحدود بحرفته الفقيرة (البواصة) فى الوقت الذى تنتشر فيه التكنولوجيا الآلية المتطورة حرفيًا فى مجتمعات قريبة أو داخل نفس المجتمع - مؤشرًا لتنوع الفئات أو الشرائح الطبقية التى تتضمنها فئة الملاك بمجتمعات البحث، كما تعد مؤشرًا لازدواجية تكنولوجيا وأدوات الصيد فى مجتمعات البحث.

جـ. اللوتسو:

اللوتسو أحد أنواع المراكب التقليدية التى لاحظنا استمرارها وانتشارها فى معظم مجتمعات البحث، وذلك مع تباين الأحجام ووسيلة الإبحار.

ويتميز اللوتسو بمقدمة ومؤخرة متماثلتين لهما زوايا حادة وإن كانت المقدمة أكثر حدة وانسحابًا عن المؤخرة. وللوتسو ركين أمامى يستخدم عادة لوضع الهلب، وآخر خلفى لوضع الشباك وأدوات الصيد.

"اللوتسو اللى انت شايفاه هو ده اللى طلعنا لقناه: خن قدام للهلب والعفشة وركين ورا للغزل".

والصورة رقم (٥) للوتسو.



صورة رقم (٥)

ويعد اللوتسو من أكثر أنواع المراكب التقليدية تميزًا، ذلك أن حجمه الكبير ـ بالمقارنة بغيره من المراكب اليدوية ـ يسمح باستيعاب عدد كبير من البحارة، فضلاً عما يتيحه للطاقم من فرص للمبيت فى البحر حتى فى أيام الشتاء، وذلك بشد قطع من المشمع على امتداد سطحه لتصل بين الركين الأمامى والخلفى فيتحول المركب إلى ما يشبه حجرة مغطاة يتجمع فيها أفراد الطاقم ويمارسون داخلها أنواع الأنشطة كافة.

"فى الشتا لو الجو عدل نبات فى البحر نشمع اللوتسو زى الخيمة ونبات فيه نطبخ وناكل ونعمل شاى وكل حاجة".

وقد منحت هذه الإمكانات للوتسو الاستمرار أكثر من الأنماط التقليدية الأخرى. كما دعمت من وظيفته الأساسية كوحدة إنتاج اقتصادى. فلم يشهد تعديلات وظيفية ـ كغيره من المراكب التقليدية ـ أو تحولاً إلى عنصر تكميلى أو مساعد للمراكب الآلية، بل ظل على مدى مراحل التطور محتفظًا بوظيفته الأصلية.

ونتاجًا لهذه الخصائص أيضًا أمكن تطويع اللوتسو للاستخدام خلال المراحل المختلفة لتطور مراكب الصيد، من التكنولوجيا اليدوية باستخدام المجداف والاعتماد على الطاقة العضلية ـ على نحو ما استخدم فى بادئ الأمر ـ إلى الاستخدام العرضى لمصادر الطاقة الطبيعية كما حدث فى إدخال الشراع على اللوتسو خلال الثلاثينيات، وأخيرًا استخدام الطاقة الآلية على اللوتسو التى تم استخدامها على هذا النوع من المراكب التقليدية تقريبًا.

وتؤكد النتائج أن التطور التكنولوجى للوتسو فى مراحله المبكرة الذى تم من خلال التحول من استخدام الطاقة العضلية (بالمجداف) إلى الطاقة الطبيعية (بالرياح) لم يأخذ شكلاً خطيًا. فقد ظلت الأنماط التقليدية الأخرى تعمل بالمجداف.. وأكثر من هذا، فقد ظل استخدام الشراع على اللوتسو استخدامًا موسميًا خلال مواسم استقرار الرياح، وحيث يسهل مواكبة حركتها للإبحار من وإلى مواقع الصيد. أما فى مواسم تقلبات الرياح والنوات فتستبدل الأشرعة بالمجداف. ولا يقتصر الأمر أيضًا على عمليات الاستبدال الموسمى بل يؤكد الإخباريون أن الشراع والمجداف كانا وسيلتين متكاملتين أثناء الرحلة الواحدة حتى فى مواسم استقرار الرياح. فقد كان الشراع هو

وسيلة الإبحار من وإلى مواقع الصيد، بينما ظل المجداف هو الوسيلة المستخدمة أثناء عمليات الصيد التى تتطلب سرعات متباينة وفى اتجاهات مختلفة حول موقع الصيد، الأمر الذى يصعب معه تطويع حركة الرياح التى كانت تستخدم بصورة عرضية.

"القلوع (المراكب الشراعية) كانت بتستعمل فى السروح ولما نوصلوا نحلوا الشراع ونستعملوا المجداف فى الصيادة".

ويؤكد الإخباريون أن مرحلة الانتقال من استخدام المجداف إلى استخدام الشراع قد أخذت أولى خطواتها عن طريق الانتقال الثقافى الذى تيسر للصيادين فى مجتمعات البحث من خلال الاحتكاك بالثقافة الإيطالية فى الثلاثينيات. فقد كانت المراكب الشراعية الإيطالية تفد للصيد بموانئ البحر المتوسط المصرية خلال هذه الفترة.

كما تشير آراء الإخباريين إلى أن ما أتاحته هذه التكنولوجيا الجديدة وفقها من فرص الإبحار العميق - بالمقارنة بالمجداف - فضلاً عما وفرته من وقت وجهد ينفق فى الوصول لمواقع الصيد، قد دفع الصيادين للإفادة منها من خلال ما أتيح لهم من إمكانات فأقبلوا على إدخال الأشرعة على اللوتسو.

كما بدأ الصيادون خلال هذه الفترة فى تطويع اللوتسو لمزيد من الاستفادة من الخصائص الطبيعية والاقتصادية لمناطق الصيد المتاحة. فاستخدمت الأشرعة (القلوع أو القماش) بشكل واسع خلال موسم السردين، بسبب استقرار الرياح، فضلاً عما يتطلبه صيد السردين من الإبحار لمواقع بعيدة نسبيًا لا تتحقق بالمجداف الذى يلائم الصيد الساحلى قريبًا من الشواطئ (*****) ، بالإضافة إلى ما توفره من وقت يستغل فى الصيد، خاصة أن رحلات موسم السردين كانت يومية لضخامة العائد الذى يحتاج لتسويق يومى، ومن ثم كانت الحاجة ماسة إلى استغراق هذه الفترة المحدودة فى الصيد، بدلاً من استغراقها فى الوصول إلى مواقع الصيد. علاوة على ما يوفره من طاقة وجهد عضلى أصبح يستخدم فى عمليات الصيد بدلاً من إنفاقه فى التجديف، لذلك وجدت تكنولوجيا الشراع ترحيبًا وقبولاً من الصيادين، خاصة أنها لم تطرح القديم المألوف جانبًا.

وبعد مرحلة الشراع شهد اللوتسو أعلى وآخر مراحل تطوره الحالى ممثلاً فى إدخال الآلية عليه كوسيلة للإبحار بشكل واسع الانتشار شمل المجتمعات العليا ذات الخصائص المتميزة. وهذا الانتشار وهذه الاستمرارية يعدان نتاجًا أساسيًا لما يمتاز به هذا النمط التكنولوجى التقليدى من خصائص دعمت استمراره وقابليته للتطوير.

٢ - عوامل استمرار القوارب اليدوية التقليدية:

تشير النتائج إلى أن استمرارية العمل بالمراكب اليدوية التقليدية كوحدات إنتاج اقتصادى بمجتمعات البحث حتى الآن يبدو كنتاج لعوامل عدة يأتى فى مقدمتها العامل الاقتصادى والعامل الأيكولوجى.

وبرغم ما يبدو لأول وهلة من ارتباط هذه الاستمرارية فى المحل الأول بتوافر مجتمعات وموانئ للصيد لها من الخصائص الأيكولوجية ما يتيح استخدام هذا النمط التكنولوجى اليدوى التقليدى، فإن هذا العامل ليس إلا عاملاً ثانويًا بينما العامل الأساسى الذى يحكم هذه الاستمرارية يتمثل فى العامل الاقتصادى.

ويقصد بالعامل الاقتصادى هنا نقص الإمكانات الاقتصادية المتاحة لفئة عريضة من الصيادين ما زالت تعمل بالقوارب التقليدية، بالإضافة إلى ضعف المجهودات المقدمة لهذه الفئة من قبل الجهات الرسمية وغير الرسمية المسئولة عن تمويل الصيادين، فالجهات الرسمية ممثلة فى البنوك وصناديق الدعم تضع قيوداً وشروطًا تعوق استفادة هذه الفئات الفقيرة، حيث يقتضى الاقتراض منها ضرورة توافر ضمانات كافية من ملكيات أخرى كضمان لسداد الدين. وهذه الضمانات لا تتوافر لهذه الفئة الفقيرة، مما يقف حائلاً دون الاستفادة بهذه المصادر. أما الجهات غير الرسمية ـ التى تضطلع بدور رئيسى فى تمويل الصيادين ـ ممثلة فى الوسطاء وكبار التجار فهى تكرس إمكاناتها وجهودها لتمويل الفئات القادرة من أصحاب المراكب الآلية العاملة بالحرف ذات العائد الاقتصادى المتميز كمًا وكيفًا، بما يضمن لهم عائدًا أفضل ونسبة أكبر من الأرباح.

ونتاجًا لما تقدم يظل صيادو القوارب اليدوية بعيدين عن الاستفادة بهذه المصادر مما يشكل داعيًا لاستمرارية العمل بهذا النمط التكنولوجى البسيط الذى يتلاءم مع إمكانات هذه الفئة الفقيرة، ومن ثم يظل العائد محدودًا وفرص التطوير الذاتى غير متاحة، وهكذا.

وتدعم الخصائص الأيكولوجية لمعظم مجتمعات البحث من دور العامل الاقتصادى فى دعم هذه الاستمرارية؛ ذلك أن معظم هذه المجتمعات ذات خصائص أيكولوجية ملائمة لاستخدام هذا النمط التكنولوجى التقليدى، فهى على نحو ما أوضحنا إما جونات محدودة المساحة محمية بشكل طبيعى بحكم أنها عبارة عن ألسنة ساحلية ممتدة بعمق نحو اليابس، ويوجد على جوانبها مصدات طبيعية من الصخور، ويواجهها شاطئ رملى متسع يجد الصيادون فيه مكانًا أمينًا ترسو فيه مراكبهم بعيدًا عن الساحل، فترفع على اليابس لتأمينها بعيدًا عن المسافات المتوقعة لعمليات المد والجزر بعد كل رحلة صيد فى مواسم الازدهار (العدل)، أو أثناء مواسم وفترات الكساد (النو). ويبدو هذا بشكل واضح فى ميناء الجوبية والأنفوشى.

كما أن بعض هذه الموانئ يسمح بحكم خصائصه الطبيعية باستيعاب هذا النمط اليدوى جنبًا إلى جنب مع التكنولوجيا الآلية، كساحل خليج أبو قير الذى يتميز باتساع شاطئه الرملى وانخفاض سرعات الرياح وحركة الموج.

وهكذا تؤدى الخصائص الأيكولوجية لمجتمعات البحث دورًا فى استمرار التكنولوجيا اليدوية، ومن ثم يبدو أن العامل الاقتصادى ـ مدعمًا بالعامل الأيكولوجى ـ هو العامل الحاسم فى استمرارية المراكب اليدوية التقليدية. هذا فضلاً عن التأثيرات الثقافية التى تتجسد من خلال تمسك الأفراد والجماعات بالأنماط التقليدية المألوفة خاصة فى حالة عدم وجود بدائل متاحة.. ونتاجًا لهذا لا يحدث التغير بشكل متكامل وخطى لكنه يحدث بشكل متراكم تستمر فيه الأنماط التقليدية المألوفة جنبًا إلى جنب مع الأنماط الحديثة والمتغيرة.

ويعكس النمط التكنولوجى اليدوى السابق بما يشمله من أنماط فرعية ـ خاصة قبل إدخال الآلية على بعضها ـ مرحلة أولية من مراحل التطور التكنولوجى لمجتمعات البحث، وهى مرحلة اتسمت الأنساق الثقافية فيها بالبساطة.

الهوامش:

(*) الملكية الثقافية: هى المكونات المادية للتراث الثقافى، وبغض النظر عن الأصل أو الملكية يغطى مصطلح الملكية الثقافية طبقًا للمادة (١) من اتفاقية لاهاى لحماية الممتلكات الثقافية ما يلى:

١ ـ الممتلكات المنقولة وغير المنقولة ذات الأهمية للتراث الثقافى مثل النصب التذكارية والآثار المعمارية والتاريخية والفنية، سواء أكانت دينية أم علمانية، والمواقع الأثرية، ومجموعات الأبنية ذات القيمة الفنية والتاريخية، والأعمال الفنية، والمخطوطات والمجموعات العلمية ومجموعات الكتب المهمة والأرشيفات وغيرها من الأشياء الفنية والتاريخية والأثرية والنسخ من هذه الممتلكات.

٢ ـ المبانى المخصصة فعليًا لحماية وعرض الممتلكات الثقافية المبينة فى الفقرة (١) مثل المتاحف والمكتبات الكبرى ومخازن المحفوظات، وكذلك المخابئ المعدة للوقاية فى حالة نشوب نزاع مسلح، وكذا الممتلكات الثقافية المنقولة والمبينة فى الفقرة (١).

٣ ـ المراكز التى تحتوى على كميات كبيرة من الممتلكات الثقافية المبينة فى الفقرة ١، ٢ والتى تعرف باسم المبانى التذكارية.

كما نصت المادة (٦) من الاتفاقية على الشعار المعترف به للممتلكات الثقافية، ويأخذ الشعار شكل درع من اللونين الأبيض والأزرق الملكى.

انظر:

cultural Property, From wikipedia, the free encyclopedia @ en, wikipedia. org/cultural- property- cite mete- o.

(**) cradle to cradle design، مفهوم يشير إلى أحد مداخل تصميم الأنظمة الصناعية، وهو مدخل يؤكد على أن النظم الصناعية ينبغى أن تحافظ على النظام البيئى وتثريه، وتحسن من إمكاناته، وتوفر الحماية للحياة البيولوجية، وهو باختصار نظام شامل ذو أبعاد اقتصادية واجتماعية، يسعى نحو تأسيس أنظمة صناعية فعالة فحسب، لكنها تكاد تخلو من الآثار السلبية رغم اعتمادها على المواد الخام المستخدمة فى الصناعة مثل المعادن والألياف الصناعية والأصباغ وغيرها. للمزيد انظر مرجع رقم (٤).

(***) تمنح مراكب الصيد اليدوية تراخيص فى ثلاث فئات تحدد فى ضوء مساحة المركب وأبعاده وحمولته ويتحدد وفقًا لها عدد أفراد طاقم المركب، وهى كالآتى:

ـ مراكب الدرجة الأولى: ويصل عدد أفراد الطاقم فيها إلى ٢٧ فردًا.

ـ مراكب الدرجة الثانية: ولا يزيد عدد أفراد الطاقم فيها على ١٣ فردًا.

ـ مراكب الدرجة الثالثة: ولا يزيد عدد أفراد الطاقم على ٤ أفراد.

الجريدة الرسمية، قانون صيد الأسماك والأحياء المائية وتنظيم المزارع السمكية، العدد ٣٤، ٢٥أغسطس ١٩٨٣، الباب الثانى، الفصل الأول، المادة ٤٢.

(****) تعتمد حرفة البواصة على الدنجل للإبحار، كما تستخدم الغاب الذى يزود بأكثر من طرف للسنار.

(*****) يمتد موسم صيد السردين من أواخر شهر أغسطس حتى أوائل ديسمبر من كل عام، ويبلغ ذروته خلال شهرى سبتمبر وأكتوبر. فخلال هذه الفترة كانت المصايد الساحلية للبحر المتوسط تشكل مرعى خصبًا لأسماك السردين لتوافر البلانكتون.

المصادر والمراجع:

(1) Rudi colloredo - Mansfeld (2003) Introduction: Matter unbound. Journal of material culture 8:251, en wikipedia. org/wiki/ Material_ culture.

(2) Rudi colloredo, p. 251.

(3) Rudi colloredo, p. 252.

(4) Lovins, L. Hunter (2008) rethinking production in state of the world, pp. 38 - 40. www.Sundance channel.com/films.

(٥) محمد الجوهرى، علم الفولكلور، الجزء الأول، الأسس النظرية والمنهجية، دار المعارف، الطبعة الرابعة، القاهرة، ١٩٨١، ص ١٢١ ـ ١٢٢.

(٦) المرجع السابق، ص ١٢٢.

(٧) المرجع السابق، ص ١٢٢ ـ ١٢٣.

(٨) محمد الجوهرى، رجب محمد عفيفى، الدراسة العلمية للثقافة المادية الريفية، الجزء الخامس من دليل العمل الميدانى لجامعى التراث الشعبى، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢.

(٩) انظر على سبيل المثال:

ـ فاتن أحمد على الحناوى، قوى المحافظة والتجديد فى بعض عناصر التراث المادى، دراسة حالة للأزياء الشعبية المصرية، تقارير بحث التراث والتغير الاجتماعى، الكتاب التاسع، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠٠٣.

ـ فاتن أحمد على الحناوى، البيوت التقليدية فى مجتمع الإمارات، دراسة فى الإيكولوجيا الثقافية، فى: محمد الجوهرى وآخرون، التراث الشعبى فى عالم متغير، دار عين للبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧.

(١٠) عنان محمد محمد محمود، ملامح التغير فى الحرف والصناعات التقليدية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية البنات، جامعة عين شمس، قسم الاجتماع، إشراف علياء شكرى، ٢٠٠٣.

(11) K. Kris Hirst, material culture, About. com Archaeology.

(12) K. Kris Hirst, material culture, About. com Archaeology.

سعاد عثمان أحمد

سَبْك المعادن
دراسة ميدانية



لمحة تاريخية عن الصناعات الصغيرة فى المجتمع المصرى

تعرضت الصناعات الصغيرة فى مصر لذبذبات كثيرة، وتأثرت بمختلف الأحوال السياسية والاقتصادية لمجتمعنا على مر تاريخه الطويل. فهى أحيانًا تزدهر، وأحيانًا أخرى تنهار، وتستمر بين الحالين متأثرة بالظروف المحلية والعالمية. وسوف أعرض فى الفقرات التالية بعض الأمثلة لتلك الذبذبات فى ضوء الظروف العامة للمجتمع. فقد كان لانهيار الصناعة فى نهايات النصف الأول من القرن التاسع عشر، إلى جانب فتح المجال للسلع الأجنبية التى نافست الصناعات المحلية حتى كادت تقضى عليها، كان لذلك أثره فى تحول الصناعات الكبيرة إلى صناعات صغيرة. كما أنه فى أيام الاحتلال البريطانى لمصر ١٨٨٢ ـ ١٩١٤ كان الاهتمام كله منصبًا على الزراعة فحسب؛ حيث شاعت الآراء بأن الصناعة لا يمكن أن تنجح فى مصر لعدم توافر مقوماتها ـ الفحم، والآلات، والفنيون، ورءوس الأموال ـ وأصبحت مصر سوقًا للصناعات الإنجليزية، وحقلاً لزراعة القطن. وهكذا، تضاءلت الصناعة حتى كان عدد الصنّاع فى بدايات القرن العشرين ٣.٤٪ من جملة السكان فى إحصاء سنة ١٩٠٧، انقسموا بين طائفتين إحداهما تحترف الصناعات الصغيرة، والأخرى تشتغل بالصناعات الكبيرة. وفى عصر الخديوى عباس بدأت الصناعات الصغيرة فى الانتشار فى أحياء متفرقة من المجتمع المصرى، إلا أنها بسبب نقص التمويل، والتشجيع من خلال فرض الرسوم الجمركية لحمايتها، وأيضًا بسبب حاجتها لدراسة فنية عملية، وتوجيه وترشيد حكومى، هبطت تلك الصناعة فى هذا العهد نفسه، واستمر ركودها فى عصرى سعيد ـ حيث كان الاهتمام منصبًا على مجال الزراعة ـ والخديوى إسماعيل.

وبعد قطع طرق المواصلات بين الدول عقب اندلاع الحرب العالمية الأولى ازدهرت الصناعة لسد حاجة الشعب والجيش من الغذاء والكساء والذخيرة وصيانة الأسلحة والصناعات المعدنية المختلفة. إلا أن المنافسة الأجنبية عادت بعد انتهاء الحرب، وأدت هى والحرية الاقتصادية إلى انهيار الصناعات الشعبية مرة أخرى.

صور الدراسة: ورشة الحاج سيد محمد حسن (مسبوكات الألمنيوم)، ورشة حمدى كساب (مسبوكات نحاس) المنطقة الصناعية، المسابك، التونسى، حى الخليفة، ٢٠١٢. تصوير: هالة نمر

وكان الاهتمام بتلك الصناعات قد برز مع ثورة ١٩١٩ فى ظل مجهودات بنك مصر فى إحياء الصناعة، ووصل عدد العمال فى إحصاء سنة ١٩٢٧ عشرة آلاف عامل بين حدادين، وبرادين، وسباكين، وخراطى معادن... وقامت الصناعات المعدنية على أربع قواعد أساسية، هى:

١ ـ السعى لتوفير المعادن فى أحسن حال وبأرخص الأثمان.

٢ ـ تشجيع المصانع وتوزيعها فى البلاد بحسب حاجتها، بحيث يتكون من مجموعها وحدة عامة منسجمة.

٣ ـ السعى لقطع مرحلة جديدة فى الصناعات المعدنية الحاضرة بزيادة إتقانها للأعمال التصليحية وتوسيع نطاق أعمالها الإنشائية.

٤ ـ السعى تدريجيًا لتحويل بعض الصناعات المعدنية الصغيرة إلى صناعات معدنية كبيرة.

ونشطت الصناعات نشاطًا ملحوظًا، واتسعت دائرتها فى ظل الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩ ـ ١٩٤٥، إلا أن المنافسة الأجنبية عادت إلى الظهور عقب ذلك فلم تصمد الصناعات الصغيرة فتقلصت واندثر بعضها.

وهكذا يمكن القول إن البناء الصناعى قبل ثورة يوليو كان يعتمد على وحدات إنتاجية صغيرة، لا تعتمد على الآلات والقوى المحركة فى إدارتها، وإنما على وسائل بدائية لم تقم على أسس فنية سليمة.

ورغم ما تعرّضت له الصناعة الصغيرة فى مصر من موجات تأرجح بين الهبوط والازدهار، فإن وحدات الإنتاج لم تختلف كثيرًا، وظلت تحتفظ بالكثير من السمات والملامح. فقد كانت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ـ الاحتلال البريطانى ـ تمارس فى "حوانيت ضيقة"، ويشتغل فيها عدد يسير من العمال لحسابهم بمعاونة بعض الصبيان.

وكان أول ما يسترعى نظر الباحث فى حال الصناعات الصغيرة آنذاك رداءة الأماكن القائمة فيها.. فإن كان الصانع من أهل المدن رأيته يمارس مهنته غالبًا فى ورشة منزوية فى بعض الأحياء الفقيرة من المدينة. فضلاً عن أن هؤلاء الصناع لا يهتمون بالنظام أو بحسن الهيئة والشروط الصحية، وإنما همهم الوحيد الذى يتلاشى بجانبه كل هم سواه، تدبير مكان رخيص الأجرة، وإتباعهم الأساليب القديمة فى الصناعة، فهم لا يقبلون تغييرًا أو تجديدًا، بل إنهم يستكفون عن استعمال الآلات الحديثة، ولو كان فى ذلك زيادة لراحتهم أو إتقانًا لعملهم.

والجدير بالذكر، أننا مازلنا نجد تلك السمات باقية منذ أكثر من قرن من الزمان، وحتى يومنا هذا، وهو ما سوف يتضح من خلال هذه الدراسة.

تُعد حرفة سبك المعادن من أكثر الحرف التقليدية عراقة فى مجتمعنا المصرى، ويتم من خلالها إنتاج الكثير من السلع التى تسد احتياجات السوق المحلية، كما تغطى بعض احتياجات بعض المحافظات وبعض الدول العربية والأجنبية نادرًا.. وقد عبّر أحد أصحاب المسابك عن أهميتها بقوله: "إنها أصل الصناعة فى مصر".

أنماط الإنتاج

على الرغم من أن طريقة التصنيع فى تلك الحرفة واحدة ـ الطريقة التقليدية ـ فإن أشكال تلك السلع تختلف وتتباين، ويمكن تصنيفها وفقًا للمعدن المستخدم، كما أن

بعض السلع يتم تصنيعها كاملة فى تلك المسابك، بينما هناك سلع أخرى يتم تصنيع أجزاء منها فقط، حيث تقوم ورش أخرى بعملية التجميع، وأخيرًا يمكن تصنيف تلك السلع وفقًا لجودة المنتج.

وتنتج ورش سبك النحاس بعض السلع التامة الصنع مثل الإطارات النحاسية المزركشة (البراويز) الخاصة باللوحات والمرايا مختلفة الأشكال والأحجام. وبعض المشغولات التى تستخدم لتزيين قطع الموبيليا، وأيضًا النجف، والتحف، والتماثيل الفرعونية، مثل رأس نفرتيتى، وتوت عنخ آمون، وبعض التحف التقليدية كالشمعدان، وبعض النماذج المصغرة لأدوات تقليدية ـ تستخدم للزينة ـ مثل قدر تدميس الفول، ومواقد الكيروسين، وأطقم تقديم القهوة العربية وغيرها . كما تنتج تلك الورش بعض أجزاء من سلع وأدوات ضرورية مثل أجزاء من مواقد الكيروسين، والمفصلات، والمفاتيح، والكوالين، والمزاليج (الترابيس) وقطع غيار صنابير المياه، وبعض أجزاء من موتورات السيارات، والآلات التى يصعب استيرادها من الخارج.

أما ورش سبك الألمنيوم، فيختلف الإنتاج فيها بين السلع التامة الصنع مثل بعض الديكورات ـ بمحل الكراسى والترابيزات، والصلبان التى تثبت فوق صناديق الموتى الخاصة بالمسيحيين ـ كما أن أحد تلك المسابك مخصص لصناعة الغرايات، وهو المسبك الوحيد المخصص لذلك على مستوى مدينة القاهرة. كما تنتج مسابك الألمنيوم أجزاءً من سلع وأدوات أخرى مثل أجزاء من شماسى البحر، ومن النجف، وبعض أجزاء من الأسلحة والذخائر.

أما مسابك الزهر فهى مخصصة لإنتاج سلع تامة الصنع مثل مواسير المياه، وأخرى هى أجزاء مهمة وضرورية من أدوات الصرف الصحى.

وفيما يتعلق بمسابك النحاس والألمنيوم فهى تختلف فيما بينها فى مستوى جودة المنتج، حيث يرجع ذلك إلى عوامل عدة؛ فى مقدمتها خبرة القائمين عليها، وحجم العمل، وحجم السوق، ومستوى التعاقدات؛ فالمسابك التى يرتبط أصحابها بعقود تصدير للخارج تتمتع منتجاتها بدرجة عالية من الجودة.

والجدير بالذكر أن بعض السلع التى تنتجها المسابك تغطى احتياجات الطبقة الدنيا فى مجتمعنا المصرى، فمن خلالها يتم إنتاج مواقد الكيروسين ـ على سبيل المثال ـ وإنتاجها يغطى احتياجات الأحياء الشعبية بمدينة القاهرة، كما يغطى احتياجات بعض سكان قرى ومدن المحافظات المصرية. تجدر الإشارة إلى أن مواقد الكيروسين ما زالت تستخدم بكثرة فى تلك الأحياء، ولم يؤد إدخال أشكال حديثة وأكثر أمانًا وسهولة إلى هجر ذلك الشكل التقليدى من المواقد، فهو أساسى فى طهى الطعام، وتسخين المياه، حتى إن أحد العاملين فى مسبك ينتج تلك المواقد كان يتساءل متعجبًا : هل من المعقول أن يخلو بيت من وجوده؟ كما تنتج تلك المسابك بعض الأوانى ـ المصنوعة من الألمنيوم ـ التى تغطى أيضًا احتياجات تلك الطبقة. فهى بمقارنتها بالأوانى المنتجة بواسطة المصانع الحديثة تعد أقل جودة، وأقل إتقانًا فى الصناعة، كما أنها أقل من الناحية الجمالية، وأخيرًا فهى أقل سعرًا .

كما تغطى تلك المسابك احتياجات الطبقة العليا، حيث تنتج أشكالاً من التحف التى تحمل طابع العمل اليدوى. ويحضرنى فى هذا المجال أنه أثناء الزيارات الميدانية لتلك



المسابك، كان هناك استعداد لإقامة حفل تكريم للفنان محمد عبد الوهاب، وبالتالى توجه بعض المسئولين والفنانين إلى أحد تلك المسابك بطلب تصنيع (تحفة) نحاسية بمواصفات محددة. وبحجم ضخم، وبالفعل تم تصنيعها لوضعها فى قاعة الاحتفال.

ومن هنا يمكن القول بأن تلك المسابك تنتج بعض السلع النادرة التى يتعذر على المصانع الحديثة إنتاجها. فهى تتطلب معدات خاصة (كالقوالب مثلاً) يصعب توفيرها لإنتاج قطعة واحدة. كما أن ذلك سوف يتكلف مبالغ طائلة، ويعطى فى الوقت نفسه نتائج خاصة بالشكل المنتج تفقده بعض سمات الحرف اليدوية. لذا تخدم المسابك احتياجات وأذواق الطبقة العليا، كما تخدم احتياجات الطبقة الدنيا. وربما هذا هو ما جعل الحاجة إليها قائمة، وكفل لها البقاء رغم منافسة المصانع الحديثة.

قوى الإنتاج

تشتمل قوى الإنتاج على وسائل الإنتاج والنشاط الإنسانى المنتج. بمعنى أن قوى الإنتاج تعبر عن تفاعل متبادل بين القوى البشرية القادرة على العمل، ووسائل الإنتاج (المواد الخام، الأرض، المياه، الأبنية، الآلات... إلخ) من أجل تحويل ما بالطبيعة من موارد إلى وسائل مادية لإشباع الحاجات الإنسانية، ويرتبط نمو وتطور الحاجات الإنسانية ووسائل إشباعها، بل ويرتبط تطور المجتمع ككل بدرجة تطور قوى الإنتاج فيه.

وسوف يتم تناول قوى الإنتاج الخاصة بورش سبك المعادن من خلال التعرف على شكل المسابك، وأدوات الإنتاج وتطورها، والمواد الخام المستخدمة، ثم القوى البشرية، وأهم عمليات الإنتاج.

١. وصف المسابك

يتفق شكل ورش سبك المعادن مع ما هو معروف وشائع فى ورش المشروعات الصغيرة فى الدول النامية، فهى تبدو كأنها ورش محدودة لا تحمل طابع المصنع الحديث، فضلاً عن أنها تفتقر إلى الأساليب الحديثة التى تؤدى إلى انخفاض تكاليف الإنتاج والتوزيع.

وتختلف تلك الورش من حيث الحجم، الذى يتراوح بين محل صغير لا تزيد مساحته على ١٠ م٢، وبين محلين أو ثلاثة يؤجرها صاحب المسبك غالبًا. وتختلف القيمة الإيجارية لتلك الورش تبعًا لمساحتها، ولحداثة أو قدم التعاقد عليها، وهى كلها مسابك خاصة يملك أصحابها كل أدوات الإنتاج فيها. كما يضطلع صاحب كل مسبك بمهام التمويل، حيث لا يشترك فى تلك العملية أى بنوك أو رءوس أموال تجارية، وهو أيضًا القائم على عمليات شراء الأدوات، والمواد الخام، والاشتراك أو الإشراف على عملية التصنيع، ثم تسويق المنتجات.

٢. أدوات الإنتاج وتطورها

يضم كل مسبك عددًا من الأدوات التى يتم تصنيع بعضها داخل المسبك ـ مثل الريذق ـ بينما يتم شراء بعضها الآخر بأسعار زهيدة ـ كمسطرة حديدية، وملعقة ـ ولا يتبقى سوى "البوتقة" وهى الأداة الوحيدة الغالية الثمن التى تستورد من الخارج.

وفيما يلى عرض لأدوات الإنتاج:

أ. **الريذق:** هو قالب مستطيل ـ أو مستدير أحيانًا ـ تتعدد أحجامه وفقًا للشكل





المطلوب تصنيعه. وهو مصنوع من الألمنيوم، وينقسم إلى جزءين مفرغين يكونان عند التصاقهما فتحة جانبية لصب المعدن المنصهر.

ب. التزك: وهو درج مصنوع من الخشب، وتتم عليه عملية ملء الرياذق بالرمال، وحفر الشكل المطلوب. وللدرج بعض الأدوات مثل:

* لوحة حديدية: مربعة أو مستديرة.
* اسباتوليا: وهى أداة رفيعة مصنوعة من الصلب أو النحاس تستخدم لعمل (مجرى) فى الرمال داخل الريذق ليأخذ المعدن المنصهر طريقه إلى الشكل المرسوم على تلك الرمال.
* رملية: وهى قطعة من الخشب تستخدم لدق الشكل ـ الأورنيك ـ فى الرمال داخل الريذق.
* ملعقة صغيرة تستخدم لفتح المصب الجانبى للريذق.
* مسطرة حديدية طولها ٥٠ سم وتستخدم فى ضغط الرمال فى الريذق.

جـ. تزك (منجلة): وهو درج يستخدم فى تقطيع المنتج، وتخليصه من الزوائد الملتصقة به.

د ـ البوتقة: هى وعاء أسطوانى لصهر المعادن، توجد منه أحجام مختلفة ـ وفقًا لمقاسات محددة ـ ويتحدد سعرها وفقًا لسعتها، وهى الأداة الوحيدة التى يتم استيرادها إما من ألمانيا، أو إيطاليا، أو إسبانيا ـ أنتجها أحد المصانع فى مصر، إلا أن إنتاجه اتسم بالرداءة حيث لا تتحمل البوتقة الحرارة الشديدة، ويسهل انفجارها مما تسبب فى بعض الحوادث بالمسابك ـ ونظرًا لاستيراد البواتق فهى تعد أكثر الأدوات تكلفة.

هـ. حوض للرمال: ويستخدم فى خلط الرمال المستخدمة، وهى نوعان: رمال صفراء، وبيضاء، يكون حجم الأولى ضعف الثانية، ولكل منهما وظيفة، فالأولى تساعد على التماسك "العزم". والثانية تعمل على إضفاء النعومة على المنتج. ومع تكرار الاستخدام يتحول لونهما إلى الأسود، لذا تحتاج خلطة الرمال إلى إضافات من كلا النوعين لتظل كفاءة تشغيلها عالية.

و. منخل وغربال: أولهما ثقوبه ضيقة، ويستخدم فى نخل الرمال وتكريرها مرة كل عام، وثانيهما ثقوبه واسعة ويستخدم يوميًا لعزل قطع النحاس الصغيرة من الرمال.

ز. الفرن: ويصنع من الطوب الحرارى على شكل مستدير ارتفاعه نحو المتر، ويوجد بالقرب منه برميل مزوّد بصنبور لحفظ الوقود، ويصب الصنبور الوقود فوق مجرى موصل إلى الفرن ـ يستطيع العامل التحكم فى كمية الوقود تبعًا لدرجة الاشتعال المطلوبة ـ ويساعد على دفع الوقود إلى الفرن موتور هواء سعة من ٢ ـ ٣ أحصنة.

ح ـ أورنيك: وهو الشكل المطلوب تصنيعه ـ براويز، تحف.. إلخ ـ وهو موجود فى جميع المسابك، وقد يضطر صاحب المسبك إلى صنع الجديد منه فى حالة طلب منتج غير عادى كقطعة غيار آلة، أو سيارة، حيث يقوم أحد المتخصصين بصنعها من الخشب بنفس المواصفات المطلوبة لتستخدم ـ كباترون ـ كما قد يستخدم ـ متال ـ وهو ريذق معبأ بمادة الجبس على شكل المنتج ويستخدم لنفس الغرض ـ لتشكيل معدن الألمنيوم.

ط ـ هاون: ويستخدم فى دق الحمرة، وتنعيمها حيث تنخل لاستخدامها كمادة عازلة داخل الريذق، بين الرمال والمعدن المستخدم.

ى ـ كبشة: وهى مغرفة كبيرة الحجم تستخدم فى صب المعدن المنصهر.

ك ـ صنج: وهى كبيرة الحجم، وتستخدم ـ كتقالات ـ ويمكن استبدالها بالحجارة.

والجدير بالذكر أن أدوات الإنتاج لم يطرأ عليها تطور يذكر منذ نشأة المسابك، وحتى نهاية الخمسينيات، يؤكد على ذلك أصحاب المسابك من كبار السن، وقد أدخلت فيما بعد ذلك بعض التطورات الآتية:

ـ استخدام موتور هواء كهربائى لدفع الوقود إلى الفرن بعد أن كانت تلك العملية تتم يدويًا باستخدام "طارة" يديرها أحد الصبية.

ـ تم تحويل غربال الرمال اليدوى ـ فى بعض المسابك ـ إلى غربال كهربائى، حيث تم وضعه على حامل يعمل بالكهرباء، وقد قام أصحاب المسابك بعملية التحويل بأنفسهم.

ـ تعد الكبشة المستخدمة فى صب المعدن المنصهر أحد التطورات فى أدوات المسبك. فقد كان العمال فيما مضى يصبون المعدن المنصهر باستخدام البوتقة نفسها. حيث يستخدم اثنان من العمال ماسك ـ لقط عدل ـ طويل، يمسك كل منهما بأحد طرفيه ليقوما معًا بعملية الصب. ثم تطور ذلك الماسك إلى ماسك معدل ـ لقط المقص ـ ويستخدمه أيضًا اثنان من العمال، ولكن تتم عملية الصب بأن يمسك أحدهما طرف الماسك ـ الثابت ـ ويمسك الثانى الطرف الآخر ـ المتحرك ـ الذى يتم تحريك البوتقة من خلاله. إلا أن كلا الطريقتين كانتا تتسببان فى الكثير من الحوادث كأن ينسكب جزء من المعدن المنصهر على أحد العمال، كما كانت هناك صعوبة فى حمل البوتقة وهى مملوءة، فهى عملية شاقة تحتاج إلى قوة بدنية كبيرة.

٣ ـ المواد الخام المستخدمة

يتخصص كل مسبك ـ كما سبقت الإشارة ـ فى إنتاج سلع مصنعة من إحدى المواد الخام ـ النحاس، الألمنيوم، الزهر ـ ويستهلك كل مسبك كمية من المعدن تتراوح ما بين ١ ـ ٢ طن أسبوعيًا. كما تستخدم المسابك بعض المعادن الأخرى كإضافات لازمة لتعديل شكل أو نوعية المنتج مثل البرونز، السليكون، الزجاج، التوتيا، بالإضافة إلى بعض المواد الخام الأخرى مثل الرمال ـ صفراء وبيضاء ـ وأيضًا كميات من الوقود ـ كان قديمًا الفحم ثم تحول إلى السولار أو المازوت.

هذا، ويتم الحصول على المواد الخام الأساسية من تجار متخصصين يبيعونها إما مستخدمة أو جديدة. وفى حال المواد الخام المستخدمة يكلف أحد التجار بعض الصبية "السريحة" للمرور على المنازل، والمحلات والمصانع لشراء الأدوات القديمة المصنعة من أى من الخامات سالفة الذكر، وجمعها من السوق، وبيعها للمسابك مباشرة ـ دون أن تدخل تلك الأدوات إلى المحل الخاص بالتجار، لذا فهو دائمًا تاجر معفى من الضرائب رغم ما يحققه من مكاسب. أما فى حالة المواد الخام الجديدة، فإن تجارًا متخصصين أيضًا هم الذين يشترون الخامات من المصانع التى تنتجها ـ على شكل قشور صغيرة كلما زادت درجة خشونتها زادت قيمتها وسعرها وتعرف بالخراطة أو الرايش "فى حالة النحاس"، أو على شكل سبائك ـ لبيعها لأصحاب المسابك. وهكذا، فإن صاحب المسبك غير قادر على شراء المادة الخام ـ المستخدمة أو الجديدة ـ من المنازل أو من المصانع،



ويرى أن هؤلاء التجار الوسطاء وعددهم خمسة بالحى، هم المتحكمون فى أسعار المواد الخام، وفى كمية ما يُباع منها لكل مسبك، وإن كانت الدراسة الميدانية تؤكد أنهم محكومون بحصص محددة من تلك المواد الخام تصرف لهم من المصانع، كما أنهم محكومون أيضًا بكم المادة الخام المستخدمة المتاحة فى الأسواق، كما تخضع تلك المصانع للوائح وقوانين وزارة الصناعة، ولمختلف تأثيرات السوق العالمية.

ووفقًا لقانون العرض والطلب، فكلما قلت المادة الخام فى الأسواق زاد سعرها. ويرجع نقص المواد الخام إلى عدة عوامل، فى مقدمتها:

- تصدير كميات من المواد الخام اللازمة للصناعة. وقد عبر عن هذا الموقف صاحب أحد المسابك بقوله: "ازاى نصدر لقمة العيش واحنا جعانين".
- كما أن الزيادة الضخمة فى استهلاك بعض المصانع الحديثة ـ الاستثمارية ـ للمادة الخام خلق صعوبة وجود فائض يسد احتياجات تلك المسابك.

٤ ـ القوى البشرية

يضم كل مسبك عددًا من العمال يختلف وفقًا لمساحة المسبك، ولحجم العمل فيه. ويتراوح العدد ما بين ثلاثة عمال يعاونهم اثنان من الصبية ـ الأطفال ـ إلى خمسة عمال يعاونهم ثلاثة أو أربعة من الصبية، ويتم تقسيم العمل على النحو الآتى:

أ ـ رئيس العمل: وهو دائمًا صاحب المسبك، ومالك أدوات الإنتاج فيه، والقائم بعمليات الإشراف والتوجيه وتنظيم العمل، كما أنه مشارك فى العمل ـ طالما سمحت بذلك حالته الصحية وعمره ـ وهو أيضًا القائم بشراء المواد الخام اللازمة، والمتعاقد على بيع السلع تامة الصنع.

ب ـ عامل الفرن: ومهمته إشعال الفرن، وتركيز البوتقة بعد ملئها بالمادة المطلوب صهرها، وزيادة الكمية كلما لاحظ هبوط المعدن ولاحظ حاجة البوتقة للمزيد. كما يقوم بوضع الإضافات مثل الزجاج، التوتيا ... إلخ، ويظل يراقب عملية الصهر ـ كما أنه من الممكن أن يساعد فى عمليات أخرى ـ إلى أن تتم فيقوم بصب المادة المنصهرة فى الرياذق.

ج ـ عامل الدرج: يقوم بتشكيل المنتج على الرمال داخل الرياذق مستخدمًا الدرج وأدواته، ويضم المسبك الصغير درجًا واحدًا، يعمل عليه عامل واحد، ويزداد عدد الأدراج والعمال فى المسابك الأكبر.

د ـ الصبية: لا يخلو مسبك من وجود عدد من الصبية تتراوح أعمارهم بين السابعة والخامسة عشرة. وتختلف أعمالهم داخل المسبك تبعًا للسن والمهارة معًا. فالطفل فى سن السابعة تقتصر مهمته على "المناولة" داخل المسبك، أو جلب الشاى أو الحلبة من أحد المقاهى القريبة. إلى جانب بعض الأعمال البسيطة والضرورية مثل دق الحمرة ـ قطعة من طوب البناء الأحمر ـ لاستخدامها كمادة عازلة تنثر بخفة فوق الشكل المنحوت فى الرمال داخل الريذق قبل غلقه وصب المعدن فيه.

وإلى جانب المهام السابقة، فإن مهمة الطفل الأولى فى تلك السن الصغيرة هى مراقبة العمل، ومحاولة اكتساب الحرفة.. لذا يتدرج الأطفال فيما بعد ذلك فى بعض الأعمال الأخرى مثل وضع الصنج فوق الرياذق عقب صب المعدن المنصهر مباشرة،



أو "تحزيمها" لإحكام الغلق حتى لا يتسرب "يذرب" المعدن. ثم رفع الصنج، وفتح الرياذق، وقذف ما بها فوق حوض الرمال، ثم فصل المنتج عن بعضه ـ إذا كان على شكل قطع صغيرة متشابكة ـ أو استخلاص الزوائد، ثم غربلة الرمال لاستخلاص قطع المعدن الصغيرة منه.

وهكذا، تعد عمالة الأطفال قوة إنتاجية يصعب الاستغناء عنها. ولقد أجمع أصحاب المسابك على تفضيلهم عمالة الأطفال للأسباب الآتية:

أ ـ هم أقدر على اكتساب الحرفة بسرعة وهم فى سن صغيرة.

ب ـ أجورهم أقل من أجور العمال.

جـ ـ عادة يستعين صاحب المسبك بأطفاله ـ حتى فى حالة التحاقهم بالمدارس، حيث يعملون فى الإجازات، لاكتساب حرفة آبائهم ـ أو بأطفال الأقارب أو الجيران.

وعلى الرغم من تقسيم العمل السابق ذكره، فهناك قدر من المرونة فى تبادل تلك التخصصات. وعلى سبيل المثال، فى حالة غياب صاحب العمل، يقوم أحد العمال ـ الابن غالبًا ـ بالمهام التى كان على رئيس العمل القيام بها كافة. كما أن عامل الفرن، وعامل الدرج ـ رغم التخصص الواضح لكل منهما حيث يقومان بأكثر العمليات أهمية فى الصناعة، كما أنهما أكثر العاملين حاجة إلى الخبرة والمهارة ـ يمكن أن يتبادلا موقعيهما، وبصفة خاصة إذا كان الاثنان على نفس مستوى المهارة والكفاءة فى كلتا العمليتين، أما الصبية فإنهم يمكن أن يتبادلوا مختلف الأعمال، حتى يستطيع كل منهم اكتساب المهارة المطلوبة فى إحدى مراحل الحرفة.

وإذا كان الحديث عن القوى البشرية قد أوضح أن هناك ظروفًا محلية مرتبطة بتلك الصناعة، مثل الاعتماد على العمل اليدوى، وعمالة الأطفال، وعدم وجود تقسيم عمل دقيق، إلا أن تلك القوى البشرية تخضع أيضًا لبعض الضغوط على المستوى العام.

فقد أدت موجات هجرة العمال المهرة إلى بعض الدول العربية إلى نقص فى أعداد تلك الأيدى العاملة، وقد أدى ذلك بالتالى إلى ارتفاع أجور الموجودين منهم داخل البلاد.

٥ ـ عمليات الإنتاج

يتطلب تصنيع وتشكيل المعادن أساليب عديدة تبدأ بالتعدين، أى اكتشاف وجمع الخامات المناسبة أو الرمال الحاملة للمعادن. والصهر، أى استخراج المعادن النقية من المواد الخام أو الرمال، والمزج، أى خلط معادن مختلفة بعضها ببعض لإنتاج معادن أخرى أصلب أو أفيد، والطرق والصب. ونشير إلى الأساليب التى بواسطتها يمكن تشكيل المعدن نهائيًا فى صورة مصنوعات مادية.

وتبدأ عمليات الإنتاج فى مسابك المعادن بعملية الصهر، والمزج، ثم التشكيل، والصب، والتجهيز، والتلميع والإعداد للسوق.

أ ـ الصهر: يصهر المعدن فى مسابك النحاس، والألمنيوم، والزهر، باستخدام الأدوات نفسها ـ الفرن والبوتقة ـ فتصميم الأفران فى تلك المسابك يساعد على التحكم فى قوة الاشتعال اللازمة لصهر المعدن. كما أن البوتقة بأحجامها المختلفة هى الأداة الرئيسة المستخدمة فى كل المسابك، حيث يوضع فيها المعدن، وتركز على فوّهة الفرن، وتترك حتى يسيل المعدن. ويستطيع عامل الفرن من خلال الخبرة التأكد من انصهار



المعدن، وتختلف علامات الانصهار كما تختلف درجات الحرارة اللازمة لصهر المعدن.

وتطفو بعض الشوائب فوق سطح المعدن أثناء انصهاره، فينتزعها عامل الفرن ويضعها جانبًا للاستفادة منها فيما بعد، حيث يقوم بصحنها واستخلاص بعض المعدن منها، وقد يرسلها إلى ورش متخصصة فى ذلك. وقد تعددت الرؤى فى تفسير اهتمامهم بتلك الشوائب، فرأى صاحب أحد المسابك أن ذلك علامة تؤكد أن العامل أو الصانع المصرى هو أمهر الصناع فى استغلال كل شىء ـ أفزعه أثناء عمله فى دولة العراق أن العمال هناك يتخلصون من تلك الشوائب دون الاستفادة من (خيرها) ـ بينما فسّر آخر ذلك بأن ندرة المعدن، والحاجة إليه هى التى أدت إلى ذلك. بينما توفرها فى الدول الأخرى جعل العمال لا يضطرون إلى الاحتفاظ بالشوائب للاستفادة منها.

ب ـ المزج: لا تتم عملية الصهر السابقة دون خلط بعض الإضافات بالمعدن المستخدم. وتختلف تلك الإضافات وفقًا لاختلاف المعدن المستخدم، ووفقًا لنوعية المنتج. ففى مسابك النحاس يقوم عامل الفرن بإضافة قطعة ألمنيوم صغيرة ـ إذا كان النحاس قديمًا ـ حيث يعمل ذلك على طرد "الزفارة" مما يجعل النحاس المع مكتسبًا لونًا أفتح "يفتح ويلمع". كما تُضاف إليه مواد أخرى لإكسابه خصائص مميزة، وعلى سبيل المثال، تُضاف الأنتيمونيا ـ ألمنيوم ومعادن أخرى ـ لإضفاء الصلابة على النحاس الأحمر وإكسابه اللون الأصفر. ويُضاف البرونز ـ قصدير وتوتيا أو خارصين ـ لإكساب النحاس اللون البرونزى. ويُضاف الفوسفور مع التوتيا لإكسابه الليونة فى التشغيل، وصلابة... إلخ وهكذا، فلكل إضافة أهمية خاصة لأنها تكسب المعدن خصائص جديدة تتناسب مع نوع المنتج.

جـ ـ التشكيل: تتزامن عملية التشكيل ـ على الرمال ـ مع عملية الصهر، حيث يقوم عامل الدرج بملء قسمى الريذق بالرمال، ويضغطها بيديه جيدًا، ثم يطبع الشكل المطلوب على أحد قسمى الريذق أو كليهما ـ وفقًا لشكل المنتج ـ باستخدام "الأورنيك" ثم يحفر على الرمال مجرى يصل الشكل المطبوع بالفوّهة مستخدمًا "الاسباتوليا" ثم ترش الحمرة على الشكل كمادة عازلة ـ باستخدام جورب ـ ثم يغلق الريذق. وبعد تجميع عدد من الوحدات، يقوم أحد الصبية بوضعها متراصة و"تحزيمها"، أو وضع الصنج فوقها، استعدادًا لصب المعدن بها.

د ـ الصب: يقوم عامل الفرن بصب المعدن المنصهر مستخدمًا الكبشة. وفى تلك الأثناء يتحرك الصبية فى نشاط لنقل الصنج من ريذق إلى آخر حتى يضمنوا عدم تسرب المعدن بين شقى الريذق. وتحدث عملية إحلال أثناء الصب حيث تمتص الرمال الهواء الموجود فى الفراغات داخل الريذق ليحل محله المعدن، ويتخذ الشكل المطلوب على تلك الرمال.

هـ ـ التجهيز: بعد الانتهاء من عملية الصب يقوم الصبية بفتح الرياذق، وقذف ما بها فوق أحواض الرمال. ويقف آخر ممسكًا بملقط لإمساك المنتج وعزله جانبًا. ثم يقومون مجتمعين بتخليص المنتج من الزوائد، وتجميع الأخيرة لصهرها مرة أخرى.

و ـ التلميع والإعداد للسوق: ترسل السلع المنتجة غالبًا عقب العملية السابقة إلى إحدى الورش الخاصة بعمليات التشطيب والتلميع. وأحيانًا يضم المسبك قسمًا



لذلك، أو قد يكون لصاحب المسبك ورشة منفصلة خاصة بهذه العمليات، ويختلف الأمر بين المنتجات المصنعة من الزهر، وتلك المصنعة من النحاس أو الألمنيوم. فالأولى ترسل إلى الخراط الذى أعطى أمر التشغيل فى البداية لمسبك الزهر. بينما الثانية إما أنها ترسل إلى أماكن التشطيب ـ ليتم تلميعها وفقًا لرغبة المتعاقد كأن تغطس فى حمام ذهب مثلاً، أو تؤكسد أو تُلمّع، لتخرج من تلك الورش فى شكلها الأخير الملائم للعرض فى الأسواق ـ أو تُسلم كما هى إذا كان الطرف المتعاقد هو ورشة التشطيب.

مما سبق تتضح ملامح الطابع التقليدى لحرفة سبك المعادن فى الشكل العام لتلك المسابك، وفى بساطة "بدائية" أدوات الإنتاج، حتى إن العمل يُعد يدويًا فى مجمله، وأيضًا فى القوى البشرية المستخدمة فهى محدودة العدد للغاية، وتضم عمالة أطفال كقوة أساسية. كما تتضح تلك التقليدية أيضًا فى مختلف العمليات الخاصة بالإنتاج من صهر، وصب، وتشكيل، فهى تعكس اعتمادها على تكثيف العمل أكثر من اعتمادها على تكثيف رأس المال.

إمكانات التطوير

بعد التعرف على حرفة سبك المعادن من حيث أنماط الإنتاج، وقوى الإنتاج، يبرز أمامنا تساؤل حول إمكانات التطوير، وهو تساؤل يمكن أن تسهم إجابته فى تحديد الرؤية المستقبلية لتلك الحرفة.

وإيمانًا بأن محاولات التطوير يمكن أن تبدأ بزيادة حجم وحدات الإنتاج، والإقبال على استخدام الوسائل التكنولوجية، وتبنى طرق حديثة لزيادة الإنتاج ـ هى متبعة بالفعل فى بعض المصانع الاستثمارية فى مجتمعنا المصرى ـ وغير ذلك، فإن أصحاب مسابك المعادن يرون أن معوقات ذلك التطوير تكمن فى بعض الإمكانات المادية ـ التى تنتمى إلى مجال قوى الإنتاج ـ وفى مقدمتها :

* ضيق مساحة المسابك الحالية.
* الحاجة إلى المزيد من رءوس الأموال.
* الحاجة إلى خبراء وفنيين مدربين لتشغيل وصيانة الأجهزة.

وقد اتضح من خلال الدراسة الميدانية أن بعض تلك المعوقات قد طرحت لها بعض الحلول، وأن هناك جهودًا تبذل فى سبيل ذلك، منها استعداد بنوك التنمية الصناعية تقديم قروض ميسرة كرءوس أموال لتلك المشاريع الصغيرة، وإنشاء مسابك أوسع فى المنطقة الصناعية بالقطامية. ومع ذلك فإن أصحاب المسابك لا يقبلون على التعامل مع تلك البنوك، ولا يفضلون الانتقال إلى المنطقة الصناعية للأسباب الآتية:

* أن إيجار المسابك القديمة أقل من الحديثة.
* أن الانتقال إلى المنطقة الصناعية يجعل صاحب العمل يتكبد المزيد فى مصروفات انتقال العمال، ونفقات نقل المواد الخام المختلفة، ونقل السلع تامة الصنع... إلخ.

وبتحليل المواقف السابقة، تبيّن أن هناك بعض المؤثرات الثقافية العامة التى تلعب دورها فى عزوف أصحاب المسابك عن محاولات التطوير، فى مقدمتها تفضيل الملكية الخاصة، ورفض فكرة الملكية العامة والتعاونية والرغبة الشديدة فى توريث المسبك

للأبناء. إلى جانب الإحساس بقيمة العمل الذى يؤديه الصانع، والتى تتضاءل وتتلاشى إذا تحول المسبك إلى مصنع كبير فيه قوة العمل البشرى هامشية وغير أساسية.

وفى ضوء مختلف الظروف السابقة، وانطلاقًا من كون الثقافة أداة للتكيف، فقد خلق أصحاب المسابك لأنفسهم ثقافة فرعية خاصة بهم هى ثقافة المهنة، أو الحرفة، وقد كونوها ليدعموا بها بقاءهم: وتقاوم التغير أو التطور. وهى فى أغلبها حجج ومواقف ومشكلات ثارت فى بداية الثورة الصناعية فى أوروبا. ومرّت بها المجتمعات المتقدمة عبر تاريخها، ومع ذلك تم التصدى لها ليحدث التطوير. ونستطيع أن نتبين ملامحها فى الأمثلة الآتية:

١ ـ يرى أصحاب المسابك أن التطوير يمكن أن يكون وخيم العواقب، وأن استخدام التكنولوجيا يمكن أن يعود بالضرر عليهم، ويدللون على ذلك بالأمثلة الآتية:

أ ـ تم إنشاء مصنع حديث فى حى العباسية بالقاهرة، إلا أن صاحبه قد واجهته مشكلة توفير الأيدى العاملة المدربة، والفنية، واضطر للاستعانة بعمال غير مدربين، مما أدى إلى تعطل الآلات وإغلاق المصنع تمامًا.

ب ـ استورد صاحب أحد المسابك آلة حديثة، إلا أنه أثناء تشغيلها انفجرت تلك الآلة وأودت بعين صاحب المسبك.

٢ ـ يفضل أصحاب المسابك الإنتاج على قدر حاجة السوق ـ تحديد الإنتاج ـ بينما زيادة الإنتاج غير مطلوبة. وهم يلجأون إلى ذلك للتحكم فى أسعار السلع، ويتضح ذلك فى المثالين الآتيين:

أ ـ استورد صاحب أحد المسابك آلة حديثة "أتوماتيكية" للعمل فى مسبكه، وعملت الورشة ليوم واحد، وكان الإنتاج وفيرًا، مما اضطر صاحب العمل إلى التوقف عن العمل لعدة أيام حتى لا تؤدى زيادة الإنتاج إلى انخفاض أسعار السلع فى الأسواق.

ب ـ صرح بعض أصحاب المسابك بأنهم لا يعملون بكامل طاقاتهم ـ للسبب السابق نفسه ـ وبالتالى فهم يشكون أحيانًا من وقت الفراغ، حتى إن بعض المسابك أصبحت تضم أجهزة تليفزيون، وهو أمر لم يسبق للحرفة أن رأته فى تاريخها.

٣ ـ إذا كانت متطلبات تخزين المواد الخام ـ رأس المال، ومكان للتخزين ـ للاستفادة منها وقت الأزمات، تعد غير متوفرة غالبًا لأصحاب المسابك. فقد خلق ذلك لديهم اتجاهًا نحو تفضيل عدم التخزين. لذا هم يرون أن تخزين المادة الخام هو "تنييم" لرءوس الأموال. وبالتالى فإنه إذا تمكن أحد أصحاب المسابك من شراء كميات من تلك المواد الخام، فإن عليه تشغيلها فى الأسبوع نفسه، وسوف يؤدى ذلك إلى خفض سعر المنتج فى الأسواق، مما يشكل خسارة على صاحب رأس المال.

٤ ـ رغم ما يعانيه العاملون فى تلك الحرفة من مشكلات صحية ترتبط بحرفتهم مثل الإصابة بحروق من المعدن المنصهر، أو تأثر العينين من وهج النيران المستخدمة فى عملية الصهر، أو استنشاق الدخان الكثيف المتصاعد من مداخن المسابك، وغير ذلك، إلا أنهم حريصون على استخدام مقولات ـ لها تأثيرها فى تنشئة الصغر فى الحرفة ـ تؤكد عكس ذلك، منها: "الدخان ما يؤذيش أبدًا، وعمرنا ما مرضنا منه، خصوصًا دخان النحاس" (صاحب مسبك)، "الدخان ده ما نقدرش نعيش من غير ما



نشمه" (عامل فى مسبك)، وتعجب صاحب مسبك من غضب القائمين على مصنع مجاور لصناعة الحلوى ـ مصنع هاواى ـ من كثرة الدخان المتصاعد من مدخنة المسبك. كما أن أحد العاملين فى تجمع المسابك، شاهد الباحثة وهى تضع منديلاً ورقيًا على أنفها، فسألها فورًا عن سبب ذلك، فذكرت له أنها مصابة بحساسية الصدر، فنصحها بأنها لو استنشقت الدخان المتصاعد، فسوف تشفى من تلك الحساسية.

مما سبق، يمكن القول إن الثقافة وأيديولوجية الطبقة قد أسهمتا فى تشكيل رؤية أصحاب المسابك عن نمط الإنتاج السلعى فى الوحدات الصغيرة باعتباره أكثر ملاءمة فى الظروف الراهنة؛ لأن فى زيادة حجم تلك الوحدات، وفى زيادة الإنتاج أخطارًا تهدد مصالحهم. ولعل لهذا الاتجاه مؤيدين يرون أن المشاريع الصناعية الصغيرة ـ من حيث الحجم والأساليب التكنولوجية ـ هى أكثر ملاءمة، ويستندون فى ذلك إلى أن "حجم الإنتاج الذى تنتجه هذه المؤسسات الصناعية يتلاءم مع طبيعة السوق المحدودة لمنتجاتها. فإنتاج عدة أيام لمصنع حديث تغطى احتياجات دولة بأكملها... كما أن إقامة صناعات صغيرة هى خطوة أولى يمكن من خلالها تطوير المهارات وتوسيع نطاق الأسواق مما يسهم فى إقامة صناعات أكثر تطورًا وتعقيدًا".

ومن هنا، فإن هذا الشكل من أشكال الاستثمار يتدخل فى تحديد طبيعة العمل فى تلك المسابك، وأيضًا فى تحديد بناء الأسعار. بمعنى أن نقص الإنتاج يرجع إلى نقص قوة العمل التى يمكن استثمارها لتحقيق مستوى مرتفع من تراكم رأس المال. كما يرجع إلى تأثير السوق الذى يتحكم فى تخفيض إنتاجية المسابك من أجل الاحتفاظ بمستوى محدد لأسعار تلك السلع. كما أن السلع المستوردة ـ الشبيهة ـ لها تأثيرها أيضًا فى تحديد تلك الأسعار. كما يمكن القول إن انخفاض مستوى الإنتاج هو فى جزء منه نتيجة التكامل مع الاقتصاد العالمى، وبالتالى يمكن النظر إلى سبك المعادن باعتبارها جزءًا من أجزاء الإنتاج السلعى العالمى.

إن حدود المجتمع تمتد وتتسع، ورغم أن حرفة سبك المعادن تتم خارج النمط الرأسمالى للإنتاج، فإن قيمة السلع تتحدد بواسطة ذلك النمط. لذا، فالنسق موضوع الدراسة يجب النظر إليه كتفاعل بين أبنية منفصلة يؤثر أحدها فى الآخر على مستوى السوق، وأن هناك ضرورة للاهتمام بتحليل البناء الأكبر باعتباره تجمعًا لبناءات صغيرة تعطى مجتمعة لذلك البناء الأكبر ديناميكيته الخاصة.

المراجع:

(١) Maurice Bloch, "Marxist analysis and Social- Anthropology" A. S.A Studies, G. E. Edwin Ardener, Tavistock publications, London and New York, 1984.

(٢) رالف بيلز وهارى هويجر، "مقدمة فى الأنثروبولوجيا العامة"، ترجمة: محمد الجوهرى وآخرون، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٧٧.

(٣) أمين مصطفى عفيفى، "تاريخ مصر الاقتصادى والمالى فى العصر الحديث"، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثالثة.

(٤) شادية فتاوى، علم الاقتصاد السياسى، ١٩٨٤.

(٥) الان منتجوى، "التصنيع فى الدول النامية"، ترجمة: السيد الحسينى، الطبعة الأولى، ١٩٨٢.

(٦) محمد على محمد، "المفكرون الاجتماعيون، قراءة معاصرة لأعمال خمسة من أعلام علم الاجتماع العربى"، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٣.



إيمان مصطفى عبد الحميد

حِرْفَة العَقَادَة الأفرَنْجِيّة

دِرَاسَة مَيْدَانِيّة

مقدمة

العقادة الإفرنجية هى الحرفة المختصة بعمل الشرائط الزخرفية والفَرَنْشات والشُرَّابات والتى تخدم حرفة المنجد الإفرنجى المختص بصناعة المفروشات والستائر والخداديات (وسائد الزينة) وجميع مكملات الديكور.

وتتسم حرفة العقادة بالمرونة والقابلية للتطور، فنظرًا للخبرة الفنية للقائمين بها فإن لديهم القدرة على التغيير فى اللون والتصميم والأبعاد وابتداع تصميمات جديدة لإرضاء الزبون الذى يحدد فى الأغلب تصميمات بعينها تتوافق مع المهمة التى يقوم بها. ومن هنا فإن أعمال الورشة تلبى حاجات طلبيات بعينها.

وهذا الاتصال المباشر بالزبون (المنجد أو المستهلك) من أهم ما يميز هذه الحرفة ويحافظ على تواجدها كحرفة فنية شعبية يدوية، وهو الأمر الذى يحفظ لها سمة تميزها عن المنتجات الآلية والمستوردة، وبخاصة من الصين التى عادة ما تتوافر بأسعار رخيصة. إلا أنها كما يقول أصحاب الحرفة "شغل مكن" فهى أقل حرفية وذات خامات صناعية، وكونها - سواء الشرائط أو الشُرَّابات أو الفَرَنْشات - تُصنع بطريقة آلية وتنتج بكميات كبيرة ويغلب عليها سمة الإنتاج الصناعى جعلها تتوافر فى أشكال وألوان محدودة، يختار الزبون من بينها الأقرب لما يحتاج. إلا أن ورش العقادة الإفرنجية توفر ما يعرف بـ "شغل العمولة" وهو مصطلح متعارف عليه فى أسواق العقادة، ويعنى أن المشغولة مصنعة بمواصفات خاصة وبمقاسات معينة ولون محدد يوافق طلب الزبون، فتوفر الورشة، على سبيل المثال، فَرَنْشة الستارة وجوانبها وشُرَّاباتها بشكل متناسق وبنفس مجموعة الألوان الموجودة فى قماش الستارة والذى يترك منه الزبون جزءًا صغيرًا كعينة للورشة لاختيار الألوان المناسبة حيث تتم صباغة الخيوط خصيصًا لكل طلبية داخل الورشة.

١ ـ سوق العقادة الإفرنجية

تتوافر عينات من العقادة الإفرنجية فى معظم محال الكلف وعند أصحاب حرفة التنجيد الإفرنجى إلا أن لها عدة تجمعات، حيث تتركز معارض العقادة الإفرنجية فى مصر ـ صورة (١، ٢) ـ فى منطقة تقاطع شارع الأزهر مع شارع بور سعيد، ناحية شارع محمد على، ويطلق على هذه المنطقة فى الوقت الحاضر (المناصرة)، وهى مشهورة الآن بورش الموبيليا والمنجدين، وهو النشاط الجديد لمعظم تاركى مهنة العقادة، على حد قول العاملين بها، حيث إنها أصبحت أكثر ربحًا.



صورة (١) جانب من أحد معارض العقادة الإفرنجية



صورة (٢) معرض صغير للعقادة وقد تكدست رفوفه بالشرائط والفرنشات

ومعظم ورش العقادة الإفرنجية لها معرض أو محل خارجى تابع للورشة، تُعرض فيه عينات من المشغولات وتؤخذ فيه الطلبيات من الزبائن، بخلاف إمكانية وجود معرض صغير للعينات داخل الورشة، ونادرًا ما تنتج الورشة منتجاتها من العقادة دون وجود

طلبية محددة. ومن هنا فإن زبون الورشة ـ إما معرض أو منجد إفرنجى أو من الأهالى ـ يشترى بنفسه متطلبات التنجيد (ستائر أو مفروشات).

وفى بعض الأحيان تتلقى بعض الورش طلبيات كبيرة بهدف التصدير إلى الخارج سواء لدول عربية أو أجنبية.

٢ ـ منتجات العقادة الإفرنجية

تتنوع منتجات العقادة الإفرنجية ما بين شريط وفَرَنْشة وشُرَّابة، وفى كل نوع أشكال ومقاسات وألوان لا حصر لها، وسنعرض فيما يلى لكل نوع من تلك الأنواع.

أ ـ الشريط

وهو شريط نسجى ينفذ على النول ويستطيع الحرفى تنفيذ من ٥ إلى ٤٠ مترًا فى اليوم على حسب كفاءة العامل وكم الشغل الذى يتطلبه شكل الشريط المنفذ. فهناك شرائط غاية فى البساطة وأخرى غاية فى التعقيد. ويتحكم العقاد (عامل العقادة) فى شكل الشريط من خلال تباديل وتوافيق منتظمة ينفذها فى حركة خيوط اللحمة (الخيوط والاوية) مع السدى وكذلك التغيير فى ترتيب و(توضيب) ـ أى تنظيم حركة النول ـ من خلال ترتيب لضم السدى مع الدواسات والدَّرْأ كل مرة أثناء التسدية حسب الشكل المطلوب تنفيذه، وفيما يلى نماذج لشريط العقادة الإفرنجية والتى يطلق عليها تسميات مختلفة على حسب الشكل وأسلوب التنفيذ.

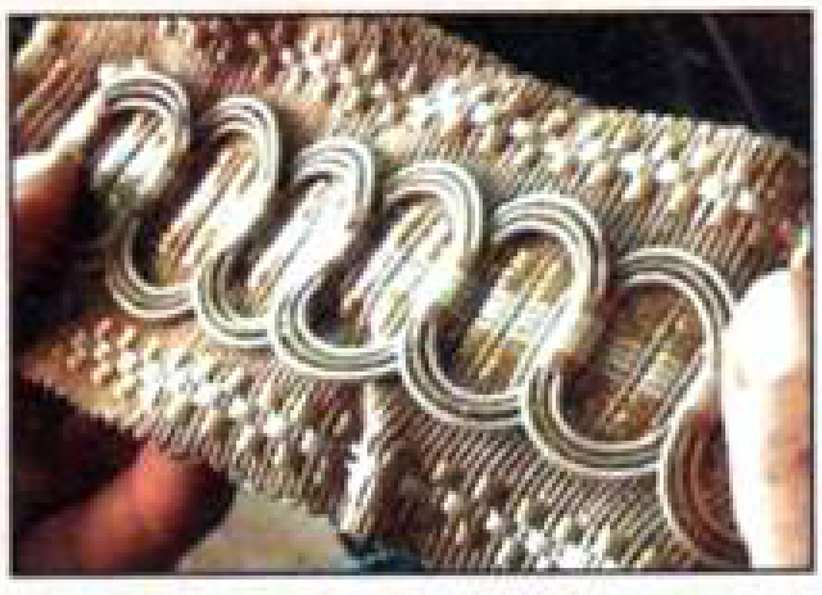
وفى الصورة التالية رقم (٣) عدد من النماذج لشرائط من العقادة الإفرنجية المنفذة على النول لكل منها مسمى معين متعارف عليه داخل كل ورشة.



ظهر حية



تاج من الناحيتين



كعكة



رسومات

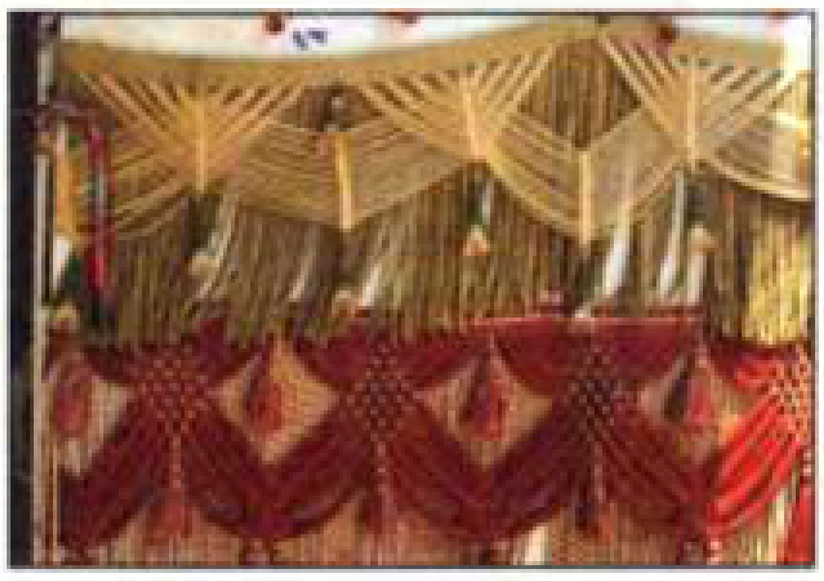
صورة (٣) نماذج من الشرائط

ب ـ الفَرَنْشات

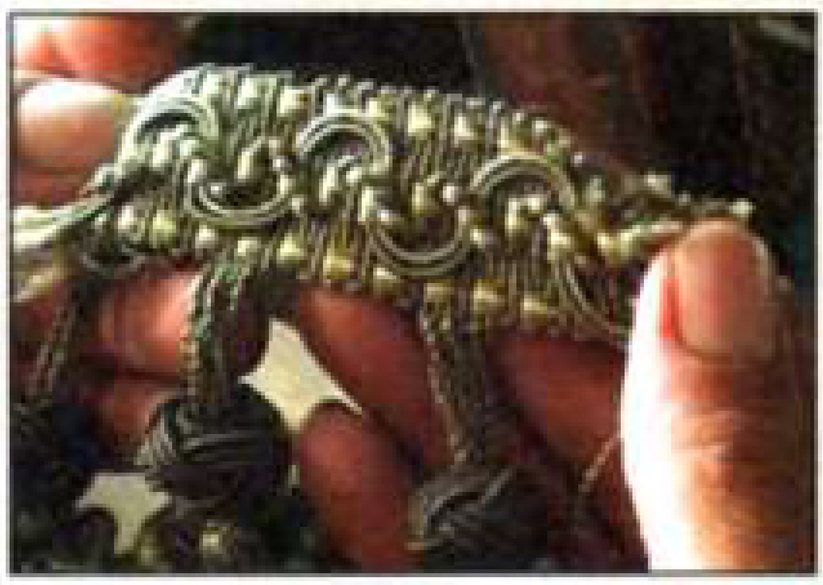
الفَرَنْشة يتم تنفيذها على النول بصورة متشابهة مع تنفيذ الشريط، إلا أن أحد جانبيها بعد رفعه من على النول يكون حرًا على هيئة أهداب، ويتراوح عرض الفَرَنْشة من دقيق جدًا ومتوسط وعريض جدًا وبينهم درجات عديدة، الدقيق جدًا هو الذى يوضع على الخداديات الصغيرة ويثبت فى التنجيد لإخفاء المسامير، والمتوسط هو الذى يستخدم لجوانب الستارة، والعريض جدًا هو الذى يستخدم فى الستارة من أعلى، ويطلق عليه (برقع) الستارة أو (السُّجَاْ) كما فى صورة (٥).

والسُّجَاْ يتكون من طبقتين من الفَرَنْشات، إحداهما لا تحمل أى زخارف، أى أنها مجرد صف من الأهداب أو الشراشيب ويطلق عليها «الظهرية»، وهى تصنع لتكون خلفية للطبقة الثانية وكذلك لإعطاء الإحساس بالكثافة، أما الثانية فهى الفَرَنْشة التى تحمل الزخارف (من تربيط وتعقيد وإضافات من شرابات صغيرة وكريستالات وغيرها من الإكسسوارات)، ويظهر فى الصورة التالية رقم (٤) نماذج للسُّجَاْ.

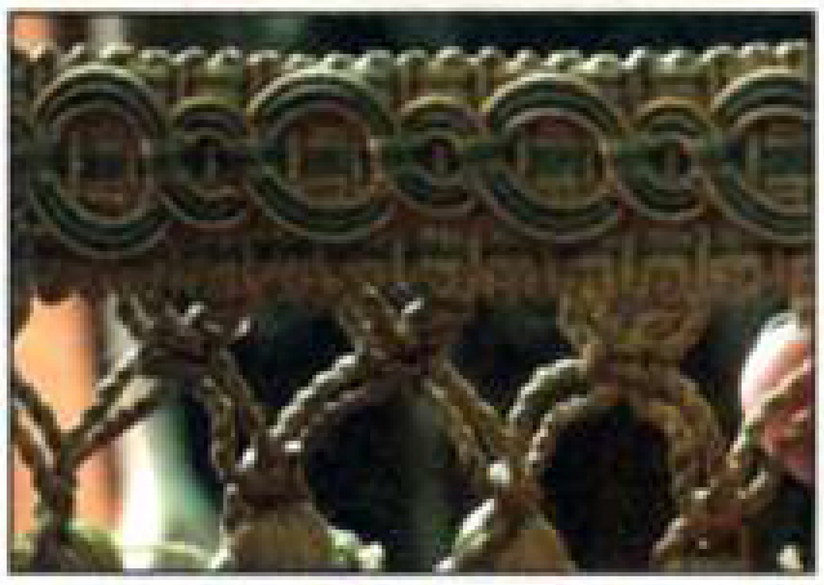




صورة (٤) نماذج للفَرَنْشات المستخدمة فى الستائر والتى يطلق عليها (السُّجَاْ)



طوبة



صفارة



مكوكين تلبيس



مكوك مقلوب



ضفيرة كاملة



حجاب

صورة (٥) توضح مجموعة من النماذج لفَرْنشات العقادة الإفرنجية

أ ـ الشُّرَّابة

والشُّرَّابة مشغولة زخرفية جمالية تستخدم فى الديكور، وقد يكون لها وظيفة إضافية غير وظيفتها الجمالية، فهى تعطى ثقلاً للمكان الذى تثبت فيه: حيث عادة ما تكون حلية وثقلاً للرباط الذى يجمع الستارة يمينًا أو يسارًا ليحتفظ بها مفتوحة، ويتدرج حجم الشُّرَّابة من مقاس البلى الصغير الذى يطلق عليه البونبونات، ويثبت عادة فى الفَرْنشات، إلى المقاس الكبير الذى يثبت فى أربطة الستائر صورة (٦، ٧).



صورة (٦) مجموعة من الشُّرابات متنوعة التصميم والحجم

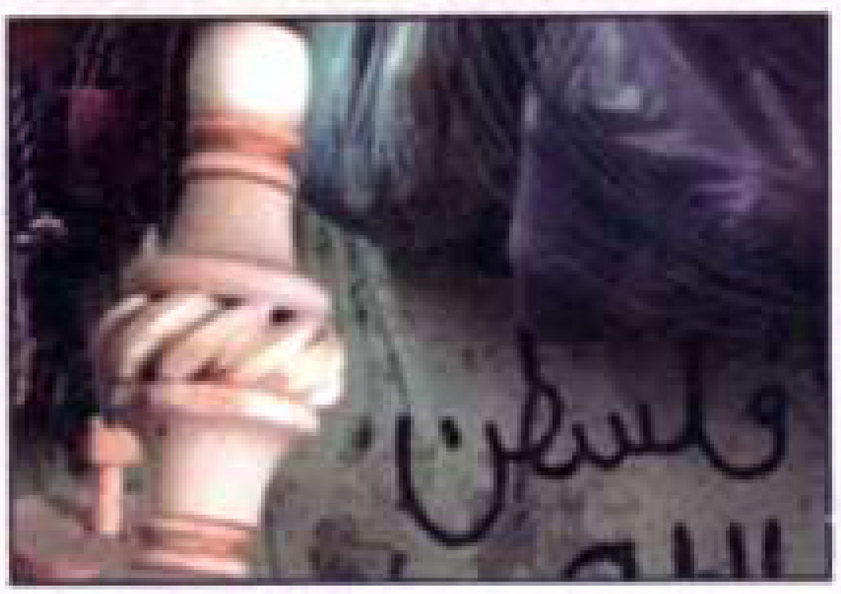


صورة (٧) مجموعة من الشُّرابات متنوعة التصميم والحجم

وللشُرَّابات أشكال شديدة التنوع ولها مسميات مختلفة منها: (إيطالى، عروسة، جُمّران، جرس،.....)، والشُرَّابة تتكون من جسم مخروط من الخشب ـ كما فى صورة رقم (٨، ٩) ـ مكسو بالخيط الحريرى بعد أن يشد عليه دعامات من الخيط القطنى ليمنع انزلاق الخيط الحريرى، وكذلك هناك أشكال تستخدم فيها قطع من الكارتون والسلك الدقيق، كما يمكن أن تتكون الشرابة من أكثر من جزء خشبى، كل جزء مكسو على حدة، ثم تتجمع فى شكل زخرفى أكثر تعقيداً، كما فى الصور من (١٠ إلى ١٥)، ويعرف العامل المختص بتنفيذ الشُرَّابات بعامل الطاولة: أى أنه يجلس على المنضدة أو الطاولة ـ وليس النول ـ لإنجاز عمله، وهناك عامل آخر يجهز له الخيط بأطوال معينة وآخر يبرم له الخيط أو يجهز له الأوية (وهى الخيط المكسو بخيط آخر ليعطيه سمكًا وشكلاً معينًا).

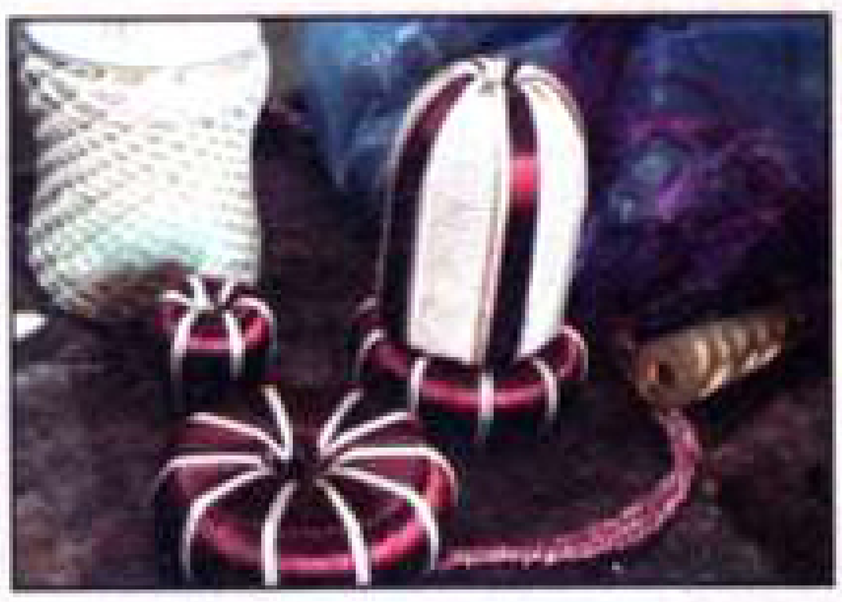


صورة (٨)



نماذج لأجزاء الخشب المخروط المجهز للتكسية بالخيط لعمل الشرابات

صورة (٩)

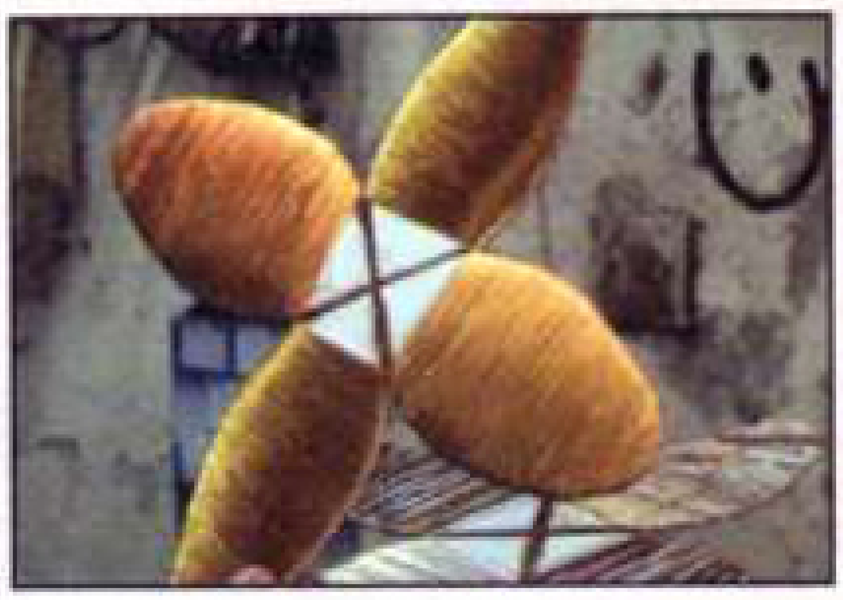


صورة (١٠)



مجموعة من الأجزاء الخشبية المغطاة بالخيط

صورة (١١)



صورة (١٢)



صورة (١٣)



صورة (١٤)



صورة (١٥)

الصور من (١٠ إلى ١٥) نماذج لشُرَّابات فى مرحلة التنفيذ

٣ ـ خامات العقادة الإفرنجية

الخيوط هى الخامة الأساسية فى هذه الحرفة، وجميع الخيوط تأتى إلى ورشة العقادة الإفرنجية بيضاء، على هيئة رزم، فى كل رزمة حوالى ٢٠ شلة (الصور ١٦، ١٧) توضح شكل شلل الخيط الخام. والخام متنوع ما بين قطن ـ والذى يستخدم فى الحشو الداخلى لكل من المشغولة والكردون ـ وحرير صناعى (محلول أومبروم) وفوبران أوفوبرام (فيسكوز).

ويستورد الحرير الصناعى من الهند وباكستان على شكل خيط محلول (أى خيط غير مبروم)، وهناك ورش فى مصر تقوم ببرمه، ليصل إلى الورشة فى صورتيه إما محلولاً أومبرومًا. أما الخيط القطنى فهو صناعة مصرية.



صورة (١٦)

خيط خام مبروم



صورة (١٧)

نموذج للخيط الحرير الصناعى

٤ ـ مراحل التصنيع

تبدأ مراحل التصنيع حينما يأتى الزبون بعينة من قماش التنجيد أو من الستارة، ويطلب من الورشة أن تنفذ له مشغولات العقادة المناسبة لها (لإتمام عمل المنجد الإفرنجى) والتى تتوافق مع لون القماش وخامته، وتوكل مسئولية تقدير ذلك إلى عامل الصباغة.

أ ـ الصباغة

الصباغة هى أول مرحلة فى أعمال الورشة، ويحرص عامل الصباغة على العمل فى ساعات الظهيرة: حيث الضوء المثالى للرؤية ولتحديد الألوان ومطابقتها، وتتم الصباغة فى أحواض داخل الورشة فى أماكن معينة أو فوق السطح؛ طلبًا للضوء وللهواء لتجفيف الخيوط بعد ذلك. وتبدأ أعمال الصباغة بتجهيز الصبغة التى تحتاج إلى حرارة، ويتم ذلك بواسطة وابور الكيروسين (الجاز) أو موقد يعمل بالغاز، وهذا النوع من الصبغات يعد بدائيًا، كما أن بعض الورش لا تهتم بإضافة مثبتات للصبغة، ويعد ذلك أكثر بدائية (الصور من ١٨ إلى ٢٠)، وقد أرجع صاحب إحدى الورش عدم الاهتمام بتثبيت الصبغات إلى أن منتجات العقادة الإفرنجية لا تتعرض لعمليات الغسيل بالماء؛ إذ يتم تنظيفها بوسائل غير تقليدية، الأمر الذى لا يؤثر بالسلب فى ألوان تلك المنتجات، بالإضافة إلى أن الصبغات الثابتة غالية الثمن وقد تؤثر فى منافسة سلعته للسلع المستوردة.



صورة (١٨) أحد أحواض الصبغة داخل الورشة



صورة (١٩) بعض زجاجات وأوعية الصبغات المستخدمة

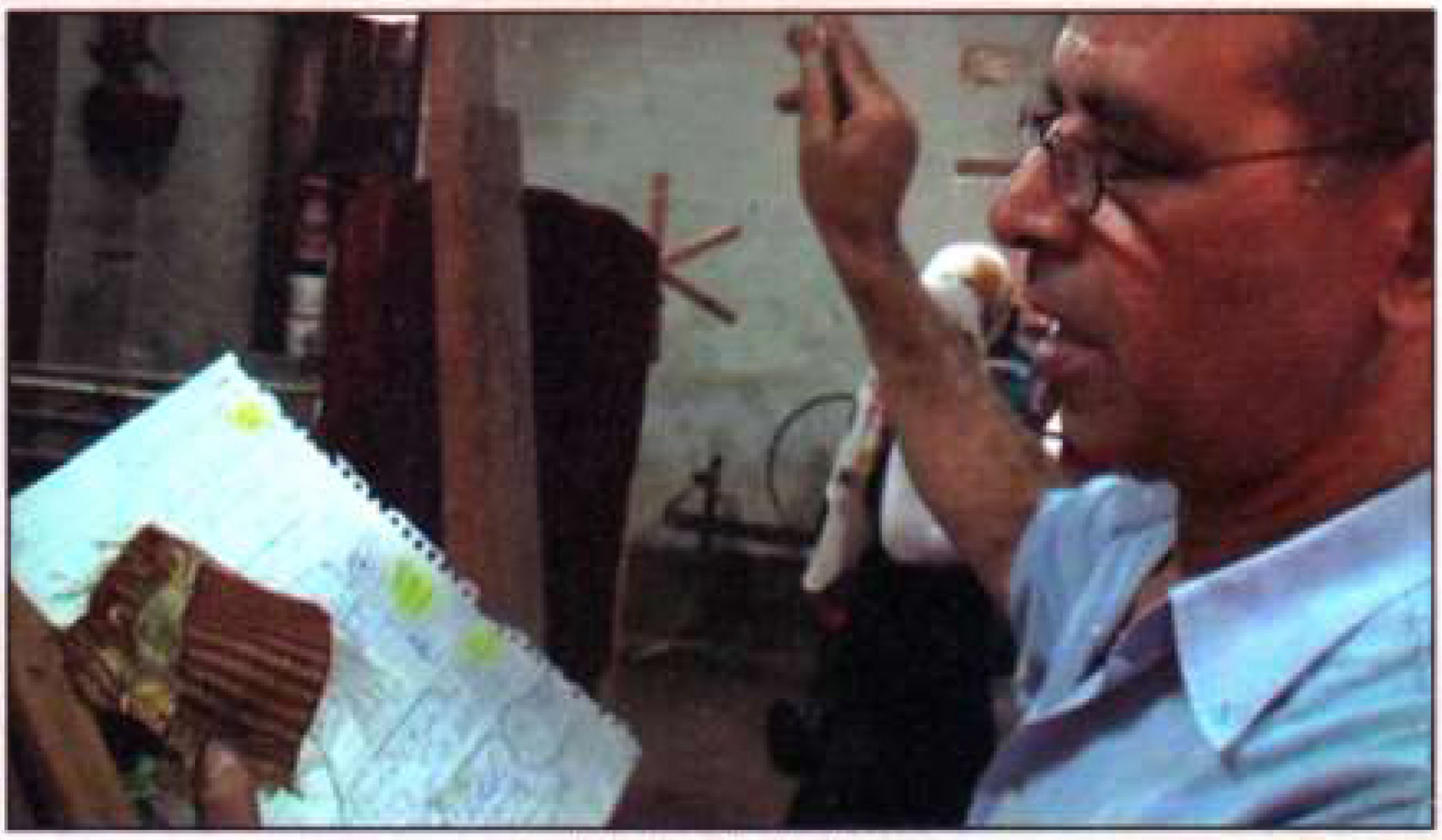


صورة (٢٠)

حوض الصبغة فوق سطح إحدى الورش وقد وضع على موقد (وابور جاز)

ب ـ تجهيز الخيط

وهذه العملية يتولاها أحد العمال، ويطلق عليه «عامل أرضية»؛ إذ يُداوم على تجهيز خيط السدى واللحمة بالأطوال المطلوبة، كما يحول الشلل إلى بكر وكونات، ثم يكسى الخيوط (الأوية) بأطوال محددة، ومن نفس مجموعة الألوان المطلوبة بالطلبية، ويعمل بعد ذلك على توزيع ما أنجزه على عمال الورشة، كل حسب تخصصه، فتقدم لعامل النول (لعمل الشريط والفَرَنْشة) وعامل البنك (لعمل الشُرَّابة)، غير أن هناك بعض الورش تستعين برئيس للعمال، وهو الذى يحدد مهمة كل عامل حسب الطلبية (الأوردر) والذى يدونه صاحب العمل ويرفق به عينة من القماش لمطابقة اللون كما فى صورة (٢١).



صورة (٢١)

رئيس العمال يتابع مراحل العمل

ج ـ تحويل الخيط من شلل إلى بكر وكونات

تستخدم فى ذلك ماكينة تعرف بـ «اللازونة» ووظيفتها نقل الخيط من هيئة شلة إلى بكرة كما فى صورة (٢٢) أو كونة كما فى صورة (٢٣).

وتتكون ماكينة اللازونة من عدة أجزاء رئيسية، وهى من أعلى إلى أسفل: (الطيار) وهو الجزء الخشبى والذى تثبت فيه الشلة ليسحب منها الخيط إلى (المرادن والبكالتّة) والتى يلف فيها الخيط إما على (كونة) إذا كان الخيط مبرومًا أو (بكرة) إذا كان محلولاً، ثم (الحساس) الذى يتحكم فى شد الخيط، وبالتالى مدى دمك البكرة أو الكونة، ثم الموتور الذى يعمل بالكهرباء.



صورة (٢٢) (اللازونة) ماكينة تحويل الخيط من شكل الشلل إلى شكل بكر



صورة (٢٣) عامل يتابع الخيط على اللازونة



صورة (٢٤) مجموعة من البكرات بعد لفها

د ـ عمل خيوط الأوية

خيط الأوية هو خيط سميك ناتج عن تكسية (تغطية) خيوط من القطن بخيوط حريرية، ويتم ذلك عن طريق شد الخيط القطنى مع تثبيت أحد طرفيه بموتور فى جزء يعرف بـ «الإبرة»، والطرف الآخر فى أبعد مكان تسمح به مساحة الورشة لعمل أكبر الأطوال فى كل مرة، حتى إن بعض الورش تستغل الشارع أو أسطح المبانى فى ذلك، وعادة ما يقوم بهذا الدور العاملون الجدد وصغار السن، ويمسك العامل بعدة بكرات من الخيط المحلول (غير المبروم) ويتابعها بيده حتى يحكم لفها بطريقة سليمة عند لف الموتور للخيط الأساسى كما فى صورة (٢٥).



صورة (٢٥) الصبى أثناء لف الأوية

هـ ـ النول وعامل البنك

وهى مرحلة التشغيل الأساسية: حيث تتشكل الخيوط لتأخذ شكلها الأساسى: فَرَنْشة أو شريط أو شرابة، ويقوم بها عاملان: عامل النول صورة (٢٦) والذى ينتج الفرنشة والشريط، وعامل البنك الذى ينفذ الشرابات، ويُطلق عليه أحيانًا «الكسوجى» صورة (٢٧).



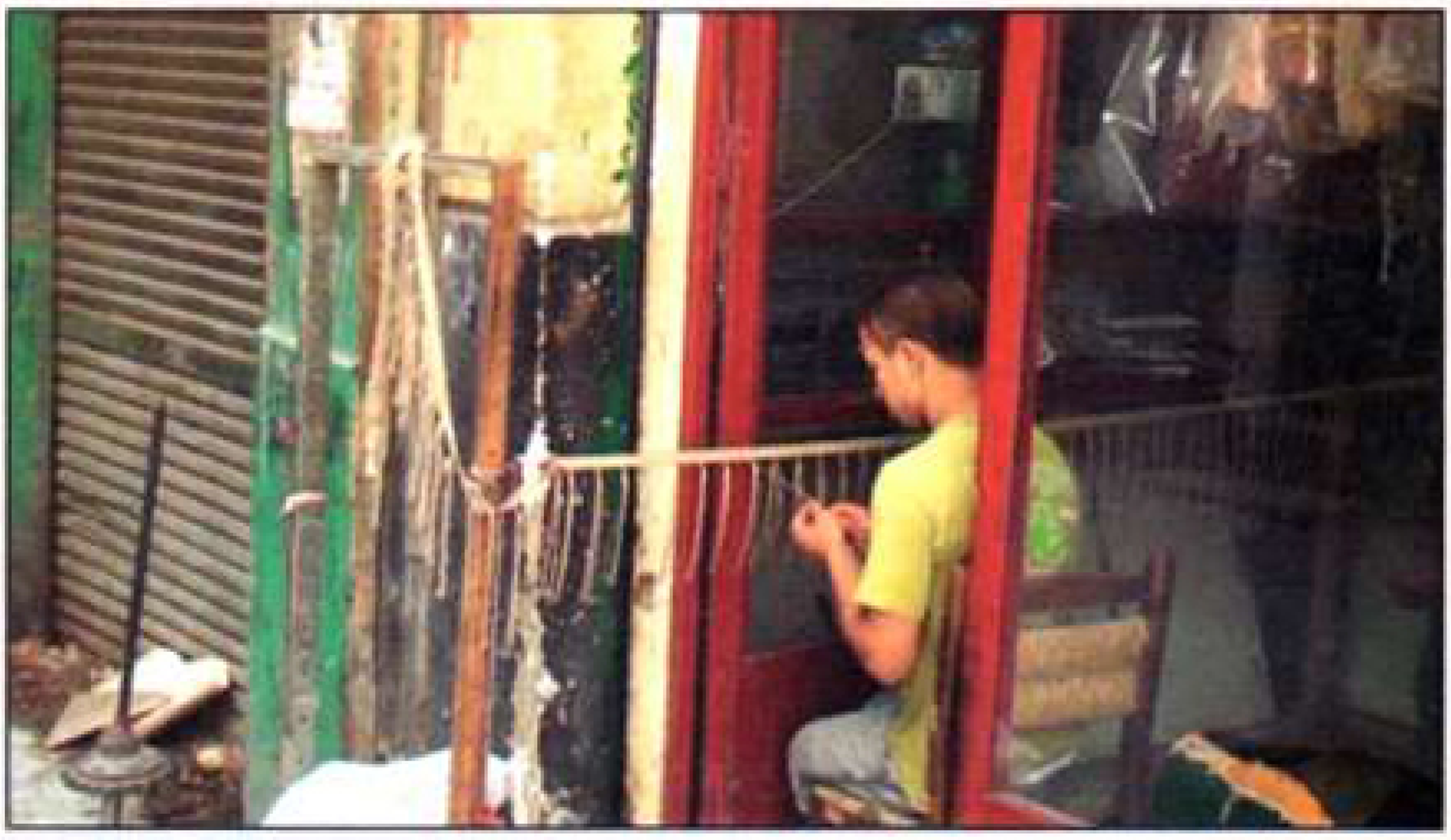
صورة (٢٦)



صورة (٢٧)

و ـ التربيط والتركيب

وهى المرحلة الأخيرة، وتُعد مرحلة التشطيب، حيث يستلم فيها الحرفى المشغولة من عامل النول ـ هناك مشغولات تخرج من النول دون حاجة إلى إضافات مثل الشرائط وبعض أشكال من الفَرَنْشات ـ ويمدها على ارتفاع مناسب، ثم يقوم أولاً بفك أى تعقيدات فى أهداب الفَرَنْشات ـ وبخاصة الطويلة ـ وفردها وتركيب الإضافات من شُرَّابات دقيقة (بلى أو بونبونات) أو كريستالات، أو تربيطها وتعقيدها بأشكال مختلفة، وهذه المرحلة هى الأخيرة ليتم بعدها تسليم المشغولة فى صورتها الأخيرة، ويظهر ذلك فى الصور (٢٨ إلى ٣١).



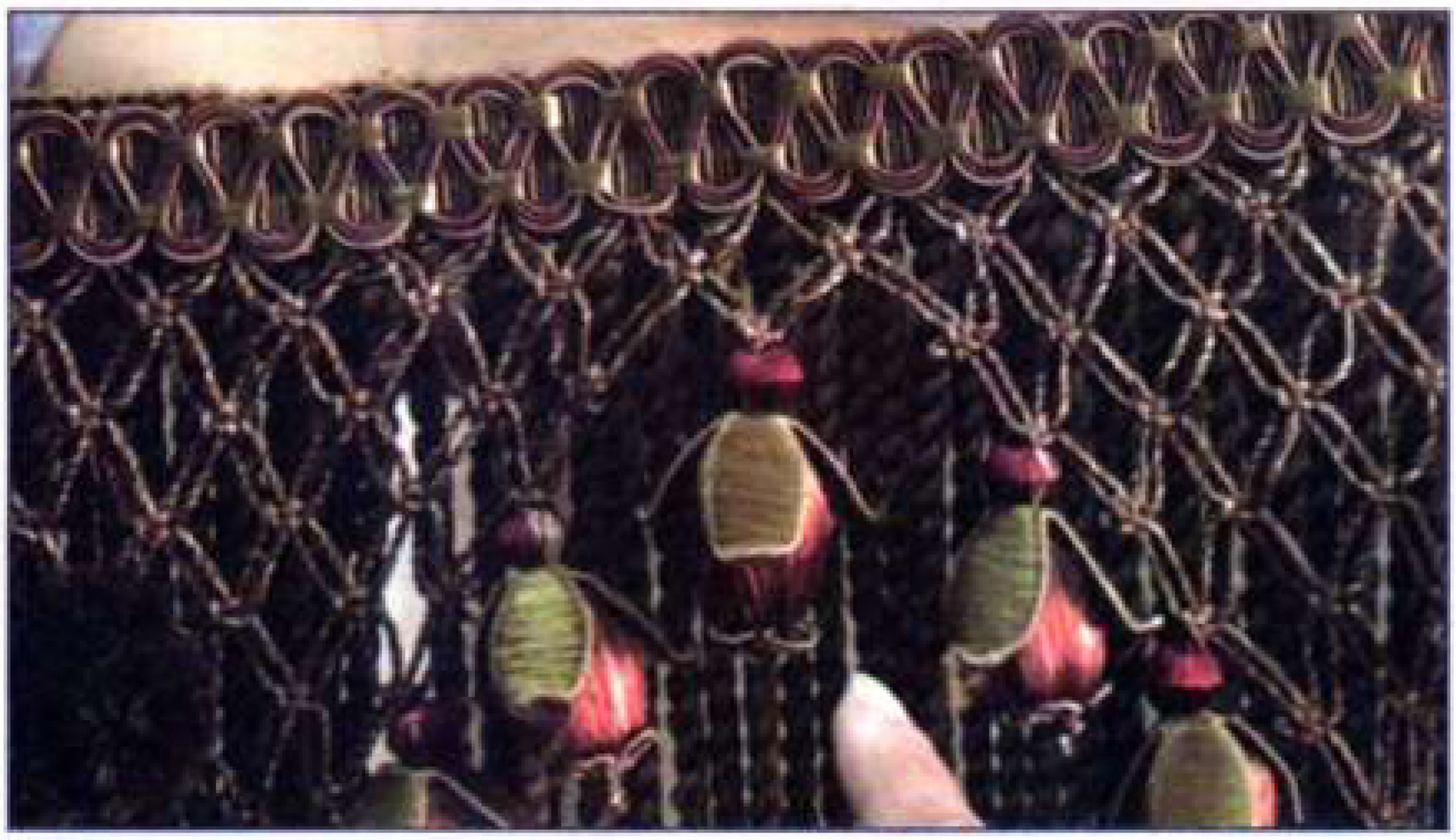
صورة (٢٨) العامل يركب بعض الكريستالات للفَرَنْشة



صورة (٢٩) الحرفى يعقد أهداب الفرّشة بترتيب ونظام محدد



صورة (٣٠) الحرفى أثناء تثبيت الحلقات النهائية (الشُرّابات الصغيرة)



صورة (٣١) الشكل النهائى بعد التربيط وتركيب الحليات

٥ ـ أسعار المنتج

تتباين أسعار العقادة بشدة نظرًا لتباين المنتج نفسه فى مقدار الخامة المستخدم ونوعها والجهد المبذول فى إنجازها، خاصة أن المنتج يتغير حسب ذوق الزبون، وفى

المعارض تعرض بعض الأشكال على هيئة "أتواب"، طول التوب ٥٠ مترًا، ويتراوح سعر المتر بين ١٥٠ و٢٠٠ جنيه.

٦ ـ المواسم

لا توجد مواسم يتغير فيها ضغط العمل بشكل واضح، إلا أن هناك عنصرًا مهمًا وهو "الموضة" فى الديكور، فهناك فترة كان طراز التنجيد فيها لا يحتاج إلى عقادة بالمرة، حتى فى الستائر كانت تستخدم معها الحليات "البلاست أويما"، وهذه الفترة سببت ركودًا شديدًا فى مجال العقادة الإفرنجية، وأرجع البعض هجر الكثير من العقادين للحرفة إلى تلك الفترة.

٧ ـ العمالة

يتراوح عدد العمال فى الورشة بين ١٠ و٣٠ عاملاً حسب طاقة العمل فى كل ورشة، وينقسمون داخل الورشة إلى: صباغ، صنيعى أرضية، نوّال، ربّيط، عامل بنك (كسوَجى).

يعمل النساء فى هذه الحرفة فى أعمال كسوة النماذج الصغيرة وعمل البونبونات والوردات، وقد يقمن بهذا العمل فى البيت أو فى زاوية مخصصة لهن فى الورشة، وهناك ورش لايعمل فيها النساء نهائيًا، أما عمل النول فلا يقوم به سوى الرجال فقط لوضع الجلوس المرهق الذى لا تتحمله النساء.

تتراوح أجور العمال من ١٥جنيهًا للصبى يوميًا إلى ٦٠ جنيهًا يوميًا للمتمرس ذى الخبرة.

٨ ـ مشكلات الحرفة

* عدم وجود صبيان صغار السن لتعلم المهنة واستيعابها كما كان يحدث قديماً.
* عدم توافر المواد الخام والصبغات الجيدة بأسعار مناسبة، مما يدفع بأصحاب الورش إلى استخدام الصبغات الرديئة.





نيفين خليل

حِرفة النسيج في قرية ساقية أبو شعرة

عبر الأجيال صاغ الإنسان حياته وفق احتياجاته، وصنع مقومات وجوده تبعًا لظروف بيئته الطبيعية والاجتماعية، يُبدع كل يوم شيئًا جديدًا يؤكد به على وجوده، معبرًا عن كفاياته الفكرية والحسية والوجدانية .. وقد انطلق الإنسان خلال ممارسته للحياة، يصوغ إبداعه الفنى وينقل حكمته ومأثوراته إلى الأجيال المتتابعة، ومن مجتمع إلى مجتمع، لتصبح ثقافته هى خبرة أجيال سابقة مضافة إلى خبرة جيله ليقدمها للأجيال اللاحقة [1].



بدأت حرفة النسيج مع الحاجات الأولى للإنسان إلى إيجاد المأوى والكساء، وربما جاءت الحاجة إلى المتنفعة المادية قبل الحاجة إلى المتعة البصرية، وربما جاء الشعور الجمعى قبل الشعور الفردى، بذلك صارت حرفة النسيج من فنون التشكيل الشعبية، وبما أن حرفة النسيج تواجدت فى الكثير من الحضارات كتعبير تشكيلى عن الشعور الجمعى، بخاصة تلك التى اتسمت بتراث شعبى عريق، فقد تميز أغلب إنتاج هذه الحضارات (المصرية . العربية البدوية . البدائية بأوروبا وآسيا وأستراليا وأمريكا) بالثراء والتنوع والأصالة، فقد كان لفن النسيج لغة فولكلورية عالية نابضة ومعبرة لا تحتاج لمترجم [2].

ويُعد السجاد من الفنون القديمة التى ارتبطت بالإنسان والبيئة مما صنع منه فنًا متميزًا يكاد يكون سمة مميزة لبعض البلدان أو القبائل (صورة ١).

تُعد قرية ساقية أبو شعرة من أشهر المناطق التى تُصنع وتُصدر السجاد اليدوى الحريرى فى مصر، فهى من القرى المصرية القديمة التى تعاقبت عليها الحضارات بعصورها المختلفة من الفرعونية واليونانية والرومانية والإسلامية، وظلت محتفظة حتى الآن بصناعة السجاد، فتجد على مدار تاريخها فى كل منزل من منازلها نول نسيج يدوى؛ حيث يحرص كل سكانها على وضع مكان لنول النسيج أثناء التخطيط لبناء منازلهم، حتى أصبح النول من مكونات المنزل الرئيسية .. ويتراوح عدد مصانع السجاد اليدوى بالقرية ما بين ٢٠ إلى ٣٠ مصنعًا ملحقة بالمنازل.

ويؤكد على ذلك قول الأستاذ عز الدين نجيب: "بالرغم من هيمنة الدولة على صناعة السجاد والكليم بمصر فى العهود القديمة قد ظلت حرفة النسيج حرفة شعبية يمارسها أبناء الشعب بفلاحيه وحرفييه داخل بيوتهم، ويضفون عليها من روحهم وعقيدتهم، وانتشرت الورش الأهلية بكل مدينة بل بآلاف القرى على امتداد الوادى والبادية، موائمة بين الفن والوظيفة النفعية، ومحققة لفرص العمل والدخل الاقتصادى للمصريين" [٢].

تقع قرية ساقية أبو شعرة بمركز أشمون بمحافظة المنوفية، على البر الغربى لفرع دمياط شمال القاهرة بحوالى ٦٠ كم، يحدها شرقًا نهر النيل فرع دمياط وغربًا قرية سنتريس وشمالاً قرية الفرعونية. يبلغ عدد سكانها حوالى ١٧ ألف نسمة ويعمل أكثر من ٨٠٪ من أهلها بصناعة السجاد الحريرى، فمنذ أوائل الستينيات أصبحت صناعة السجاد اليدوى من أهم الصناعات بالقرية حيث تحولت أنوال القرية عن نسج أية منسوجات سوى السجاد الحريرى وطورت هذه الصناعة فى نهاية الثمانينيات وقد استخدم فيها الحلية الذهبية ١٤٠ عقدة وهى إنتاج متميز. وبهذه الصناعة تأتى قرية "ساقية أبو شعرة" فى مقدمة القرى المصرية المُنتجة للسجاد خاصة الحريرى، وتحظى منتجاتها بشهرة واسعة خارج نطاق مصر؛ حيث تقوم القرية بتصدير نحو ٣٥٠٠ ألف متر مربع سنويًا من إنتاج السجاد المصرى الذى يُزين القصور والمتاحف العالمية.

يقول صبرى إسماعيل الخولى - وهو صاحب ورشة لتصنيع السجاد والكليم بالقرية - "إن صناعة السجاد الحريرى دخلت إلى قرية ساقية أبو شعرة منذ أوائل الثمانينيات، حيث حلت صناعة السجاد الحريرى محل صناعة الكليم وأخذت القرية شهرتها فى هذه الحرفة وأصبح لها دور كبير فى تصدير السجاد إلى الخارج".

يشتغل سكان قرية ساقية أبو شعرة أيضًا بالزراعة إلى جانب صناعة السجاد الحريرى، كذلك نجد الأطفال - فتيان وفتيات - يعملون جنبًا إلى جنب مع أسرهم فى تصنيع السجاد بجانب التعليم، فهم يذهبون للمدارس دون تعارض مع الحرفة، مما يُسهم فى زيادة دخل الأسرة لتلبية احتياجاتهم، فالكل بالقرية أعضاء منتجون بالكفاءة نفسها. ويوجد بالقرية الكثير من الخدمات، مثل المدارس بمراحل تعليمها المختلفة من الابتدائية حتى المرحلة الثانوية، وتتوفر فيها أيضًا مكاتب البريد والمواصلات التى تربطها بباقى المحافظات.

الفنان المبدع الذى يعزف على أوتار النسيج:

يُعد فن النسيج من أكثر المأثورات الشعبية البصرية ثراء وغنى، ذلك أنه يتميز بتقنيات تساعد الفنان النساج على تحدى الذات والإبداع، فمن خلال التشكيل ثنائى

الأبعاد ومحدودية قدرته على تشكيل العناصر المرتبطة بخيوط السداء الطولية وخيوط اللحمة العرضية، تبرز العناصر بهيئة مغايرة للحقيقة ورغبة الفنان (صورة ٢)، فتأتى قدرته المبدعة على تحويل تلك الأفكار والأشكال التى تعمل فى ذهنه إلى كيان ملموس واقعى، فتعتمل إرادته الصامدة فى تلك الخيوط الصماء، فيشكل منها لوحات غنية متماسكة وخالدة"[٤].



وقد لاحظت الباحثة خلال زيارتها الميدانية لقرية " ساقية أبو شعرة "[*] أن عددًا كبيرًا من الأطفال يعمل فى هذه الحرفة، حيث تحرص كل أسرة بالقرية على تدريب صف ثان من الأبناء والبنات، على الرغم من أن عددًا كبيرًا من أبنائهم تخرجوا من الجامعات ولكنهم انخرطوا فى صناعة السجاد، وتتم فترة التدريب لمدة أربعة شهور، وتكون غالبًا على يد الأب أو الأم أو على يد حرفى متمرس يملك أصول الصنعة وأسرارها.

وتؤكد لنا هذه الملاحظة الموهبة الحقيقية والتعبير الصادق الأصيل لدى أهالى قرية ساقية أبو شعرة، النابع من التعايش الحقيقى للفنان المبدع مع بيئته ومزاولته للعمل الفنى باعتباره ضرورة من ضروريات الحياة .. وهكذا يرتبط الإحساس الفنى للأولاد والبنات بالقرية بواقع البيئة التى يعيشونها؛ مما ينمى تذوقهم للجمال فتعزف أناملهم الصغيرة بالخيوط الملونة على الأنوال، فينتجون لنا أجمل المنسوجات كأنها مقطوعات موسيقية تجوب العالم والمتاحف فتتعلق بها الأبصار وتتبهر بعبقرية صانعها ودقه إنتاجه الفنى (صورة ٣).



كما ذكرنا من قبل، يبدأ تعلم حرفة صناعة السجاد الحريرى منذ الطفولة المبكرة، ففى سن سبع سنوات يبدأ الطفل تلقى مهارات صناعة السجاد والتعامل مع الخيوط الحريرية لينسج منها تحفة فنية تباع فى الأسواق بآلاف الجنيهات، ويستغرق العمل فى السجادة الواحدة عدة أشهر للانتهاء منها، فالسجاد اليدوى المصرى المصنوع من الحرير يتمتع بسمعة جيدة وشهرة واسعة فى الخارج مثل السجاد الشينوا الصينى والسجاد الأفغانى والزرابى المغربى.

ويُشير الشيخ خالد ـ المدرس بالمعهد الأزهرى فى القرية ـ إلى أنه يملك ثلاثة أنوال فى منزله، يعمل عليها هو وأبناؤه وزوجته، كما أكد على أن هذه المهنة قد قضت تمامًا على البطالة فى القرية بين الشباب، فعملهم مضمون، كذلك الأطفال التى تتراوح أعمارهم ما بين سبع وثمانى سنوات يعملون بالمهنة ويحصل كل طفل على جنيهين كأجر يومى يتم زيادته كل فترة وفقًا لمدة إتقانه للمسافات بين العقد وسرعته، وقدرته على تمييز الألوان من لوحة الرسم التى يعمل عليها ليصل أجره فى النهاية إلى خمسة عشر جنيهًا يوميًا.

ويروى الأسطى محمد حسنين ـ صاحب ورشة لتصنيع السجاد الحريرى بالقرية ـ ذكرياته مع الحرفة ويقول: " لما كان سنى سبع سنوات كنت بانزل الورشة مع أبويا الصبح فى أجازة المدرسة ، وكنت فرحان جدًا لأنى آخر اليوم باخد أجرتى ".

كما يُشير الأسطى علاء زهران ـ وهو ابن صاحب ورشة لتصنيع السجاد والكليم بالقرية ـ إلى أنه تعلم الحرفة وهو صغير السن أيضًا ويقول: " كنت واخد المسألة جد رغم إن الورشة ملك والدى ولى خبرة فى الصنعة من تمنتاشر سنة ".

أما بالنسبة لعملية التعليم ونقل الخبرات من الأسطى للصنايعى، فهى تتم بشكل عفوى جدًا، فهى كما ذكرنا من قبل تتم داخل المنزل من خلال أحد الوالدين أو على يد حرفى متمرس، حيث تعتمد عملية التعلم على الخبرات السابقة بداية من عملية تجهيز النول وصولاً إلى الشكل النهائى للسجادة.

يذكر الأسطى صلاح حسنى ـ المسئول عن أحد الأنوال بالقرية ـ "اتعلمت من صغرى وعرفت كل العقد والخطوات فى عملية النسج حتى قدرت بعد كده أبقى مسئول عن نول". كما يذكر رشدى العسكرى ـ صاحب ورشة لتصنيع السجاد الحريرى بالقرية ـ أنه تعلم طريقة التسدية وكيفية قص الوبرة من عمه، فهى عملية حساسة تحتاج إلى تمرين وخبرة.

وتستخلص الباحثة أن عملية تعلم حرفة السجاد تعتمد على معايشة الحرفى الحقيقية للمفردات التى تعلمها فى الصغر والخبرة التى اكتسبها طوال السنين فى التعرف على الأنوال وأنواعها والخامات المستخدمة والمراحل الفنية للوصول بالمنتج إلى شكله النهائى.

صناعة السجاد بقرية ساقية أبو شعرة:

رغم التطور الذى مرت به حرفة السجاد فى القرية على مر الزمن إلا أنه لا تزال آلية صناعته ثابتة فى مصر حتى يومنا هذا، فالمواد الخام التى استغلت فى صناعة نسيج مصر الإسلامية هى الكتان وهو يقع فى المرتبة الأولى ثم يليه الصوف ويجىء فى المرتبة الثالثة الحرير.

وتستخدم منطقة الدراسة صوف الأغنام مع استخدام القطن والحرير، وتتراوح تكلفة المتر الواحد من السجاد الحريرى ما بين ١٣٠٠ إلى ١٥٠٠ جنيه، ويتم بيعها للتاجر بمبلغ ١٧٠٠ جنيه للمتر، بينما يقوم التاجر ببيعها بمبلغ ٣٠٠٠ جنيه للمتر، وتمول تلك المشروعات بقروض من جمعية الأسر المنتجة التابعة لوزارة الشئون الاجتماعية أو الصندوق الاجتماعى، ويتم تسويق السجاد عن طريق التجار المحليين أو الوسطاء بسوق المنتج فى الخارج حيث يلاقى منتج السجاد رواجًا كبيرًا وإقبالاً سواء من الداخل أو الخارج.

تعد خامة الحرير فى المرتبة الثالثة بين الخامات عمومًا والثانية فى الخامات الحيوانية من حيث الأهمية بين خامات النسيج الطبيعية ويسبقه فى هذه المكانة الصوف والقطن .. رغم صعوبة إنتاجه وارتفاع أسعاره بالنسبة للخامات الأخرى إلا أنه يحمل من المميزات التى تجعله ملكًا متوجًا على عرش المنسوجات، حيث تمتاز أليافه بنعومة الملمس والمتانة والليونة واللمعان، كما تحتوى على التواءات تساعد على استخدامه بنجاح فى سداء ولحمة السجاد المتعدد العقد، ونظرًا لدقة خيوطه ورفع قطرها استطاع النساج أن يحقق من خلاله أجمل التصميمات الزخرفية عالية الجودة.

وترى منال عبد العال أن صناعة السجاد الحريرى اليدوى تحتاج إلى عمالة مدربة، حيث لابد لعامل الحرير أن تكون له خبرة كبيرة بالخامة وبالتعقيد وبالقص؛ لأن قص السجاد يلعب دورًا مهمًا فى جودته ويحتاج إلى مهارة فائقة [٥].

وقد أصبحت صناعة النسيج الحريرى والجوبلان وما يرتبط بهما من طرق وإمكانيات تطويع وتشكيل الخيوط ضمن التراث الاجتماعى لأبناء قرية ساقية أبو شعرة؛ مما أدى إلى تحول الحرفة وأصولها إلى اصطلاحات يمكن تفهمها وتداولها فيما بينهم.

ومن خلال أقوال الرواة فإن تصنيع السجادة يتم على أربع مراحل تبدأ بصباغة الخيوط الحريرية البيضاء للحصول على اللون المطلوب، ثم تأتى المرحلة الثانية بإعداد النول من خلال تثبيت الخيوط التى يتم نسج السجادة عليها، وتليها المرحلة الثالثة باختيار التصميم وتفريغ الرسم إلى ألوان على ورق الرسم البيانى ليسير عليها العمال أثناء عملية التصنيع، أما المرحلة الأخيرة فتتعلق بإعداد السجاد للبيع من خلال غسله وكيه وتغليفه.

■ سوف تستعرض الباحثة تلك المراحل بشكل تفصيلى بعد عرض الأدوات المستخدمة فى صناعة السجاد.

الأدوات المستخدمة فى صناعة السجاد اليدوى:



١ ـ المقص: يتكون من سلاحين من الصلب محورهما فى الوسط ولهما مقبضان فى نهايتهما السفلى، ويستخدم لقص وبرة السجادة لجعلها ذات سطح مستو.

٢ ـ المشط: عبارة عن كتلة من الحديد أحد طرفيها مقسم إلى أسنان، والطرف الآخر كتلة واحدة، يستعمل المشط لدق خيوط التفويت بعد انتهاء كل صف عقد (صورة رقم ٤).

٣ ـ المطواة: عبارة عن سلاح صلب داخل غلاف خشبى يستعمل لقطع العقد .

٤ ـ الدفن: عبارة عن شرائح من الحديد الصلب مرتبطة بجانب بعضها من الخلف لكى تكون المقبض، أما من الأمام فواحدة أقصر من الأخرى ومرتبة بشكل منتظم لجعل المسافات بين الشرائح طويلة فيستطيع النساج أن يمر بها داخل خيوط السداء، ووظيفتها نفس وظيفة المشط.

٥ ـ الشنكل: عبارة عن سلاح له طرف مدبب يستخدم فى إصلاح بعض أخطاء التشغيل.

أولاً: مراحل إعداد الحرير الخام للنسيج:

١ ـ الفتالة: وهى تنقسم إلى طريقتين: الأولى تُسمى الفتالة الميكانيكية وهى عبارة عن عمليات تتم على خيوط الحرير لتحويلها إلى خيوط ذات ملمس ومظهر مميز يتناسب مع المنسوجات الحريرية، حيث يفقد الحرير الخام خلال تلك العملية من ٢ إلى ٣٪ من وزنه الصافى. والطريقة الثانية تسمى الفتالة البلدية، ويقوم بها نساجو النول اليدوى لإعداد الخيوط للنسيج وتعتمد هذه العملية على نفس طريقة الفتالة الميكانيكية تقريبًا .

٢ ـ صباغة الحرير الطبيعى: تختلف أنواع الصبغات المستخدمة تبعًا للغرض المستخدم، فإذا كان استخدام الحرير الطبيعى لأغراض بعيدة عن الضوء تستعمل الصبغات القاعدية أو الحامضية، وتستخدم الصبغات المباشرة أو النشطة إذا تطلب الأمر ثبات الضوء والماء، أما عند صباغة الحرير الطبيعى بألوان زاهية تستخدم الصبغات القاعدية، وفى حالة الخيوط يزال السيريسين منها بعد النسج فتصبغ بصبغات الأحواض.

ويراعى استخدام الماء العسر فى عمليات الصباغة، أما المنسوجات المراد صباغتها بألوان فاتحة فيتم إجراء عملية تبييض لها بعكس المراد صباغتها بألوان داكنة. وفى عمليات الصباغة تستخدم آلات تعالج فيها الخامة على هيئة حبل أو الصباغة فى أحواض يدوية حتى ينعدم الشد، ويراعى أخذ الحذر حتى لا تظهر علامات تكسير على سطح المنسوج[٦].

بالنسبة لعدد الألوان المستخدمة فى السجاد (صورة ٥) يُشير علاء زهران إلى ذلك ويقول: " باشتغل بحوالى اتناشر لون منها الألوان الثوابت مثل الأبيض والأصفر وبعد كده بنفصل منها الكمونى إللى طالع ما بين الأصفر والأخضر والزيتونى واخد درجة من الكمونى، والأبيض بنطلع منه اللون السمنى ".



٢ ـ النول ذو العامود الأوسط: نجد فى الأنوال ذات العروض الكبيرة أن السدى تضغط فى كثير من الأوقات على الكتلة الأفقية مما يؤدى إلى كسرها من الوسط، والشد يكون غير منتظم لاتساع عرض النول.. وقد توصل المختصون فى صناعة السجاد إلى حل هذه المشكلة باستخدام عامود أسطوانى الشكل مصنوع من الحديد يوضع فى الوسط بين المطواة العليا والمطواة السفلى، وذلك لتنظيم عملية الشد والرخو حسب الطلب، مما يساعد على انتظام نسبة الشد فى جميع أجزاء النول (صورة ٧).

٣ ـ النول ذو الفتيل: يتكون من نفس أجزاء النول ذى الخابور إلا أنه يختلف عنه في وضع فتيلين على جانبى النول، حيث يحل الفتيل محل الخابور من ناحية الوظيفة، وينفذ هذا القلاووظ داخل المطواة السفلى لشد ورخو السداء بالتساوى فى جميع أجزاء النول.

٤ ـ النول ذو الفتايل من الداخل: يتكون من قائمين ومطواتين وثلاث مساطر، ويختلف هذا النول عن غيره فى وضع كتلة أفقية وسط النول ينفذ طرفاها داخل قوائم النول، وفى هذه الكتلة تركب ثلاثة قلاووظات تصل إلى المطواة السفلى المغطاة بطبقة رقيقة من الحديد، وهى موزعة على الجوانب والثالث فى الوسط، وعند تحركهم إلى أعلى وأسفل تتحرك المطواة السفلى لطى السجادة وشد ورخو السدى، وقد وضعت كتلتان رأسيتان بين الكتلة الأفقية الوسطى والعليا لحفظهما من الكسر، وهذا النوع من الأنوال لا يحتاج إلى فتايل خارج النول على الجانبين.



٥ ـ نول السجاد الحديث: يتكون من أربعة عوارض خشبية وثلاث مساطر وكابولين، وتعتبر العوارض الخشبية أساس نول السجاد عمومًا وتتكون من عارضتين أفقيتين لوضع خيوط السدى عليهما واثنتين رأسيتين لتثبيت العارضتين الأفقيتين.

تستعمل المطواة العليا لوضع خيوط السدى عليها أما السفلى فتستعمل لشد السجادة ورخوها، وتتصل المطواتان بالعوارض بواسطة أربع مشقبيات تكون السفليتان منهما أطول من لسان المطواة السفلى. أما المساطر الثلاثة فواحدة للسدى وهى أقصر من عرض النول بقليل ووظيفتها بناء السدى عليها، والثانية تسمى مسطرة النير وهى أطول

بقليل من عرض النول، ووظيفتها عقد النير عليها لإيجاد النفس اللازم للسجادة. أما المسطرة الثالثة فتعرف بمسطرة النفس، وهى أقل طولاً من عرض النول وتوضع بين شقى السدى فوق مسطرة النير، وتستخدم لفصل الخيوط الفردية عن الزوجية، وبرفع هذه المسطرة إلى أعلى يمكن إيجاد نفس صحيح للتفويت اللازم للسجادة.

أما وظيفة الكابولين هى حمل مسطرة النير، وهما مركبتان على جانبى النول وغالبًا ما يُصنعان من الخشب أو الحديد [٩].

ثالثًا: التصميمات الزخرفية على السجاد:

يُشير لتلك المرحلة الأسطى علاء زهران فيقول: " أقوم بوضع تصاميم الرسومات للسجاد وأعطيها لشخص آخر لكى يرسمها على الورق المربعات ونسميها قطاع أو يرسمها على الكمبيوتر بعد أن أُخبره بعدد العقد المطلوبة ومساحة السجادة (صورة ٨) وفى بعض الأحيان يأتى الزبون ومعه صورة فوتوغرافية لسجادة أعجبه تصميمها مثل سجادة فرعونية أو صورة شخصية أو منظر طبيعى ويطلب منى عمل سجادة مثلها ويتم تنفيذها بالمساحة والألوان المطلوبة لكن سعرها يكون أعلى من السجاد الآخر "[١٠].



رابعاً: عملية غسيل السجاد الحريرى وكيه:

تتم عملية غسيل السجاد بمغاسل خاصة حيث يحتاج إلى عناية خاصة، ويروى أحد الصناع بالقرية: " المغسلة إللى بنغسل فيها السجاد فى الهرم عند ترعة المنصورية المعروفة باسم القبانى، والسجاد بيكش بعد الغسيل من إثنين إلى ثلاث سم فى المتر، فى المغسلة بيتم العناية بالسجاد الحرير ".

وبعد ذلك يتم كى السجاد وتغليفه وتخزينه بشكل جيد حتى يتم توزيعه على التجار. فالسجاد الحريرى إذا تمت العناية به والمحافظة عليه يظل فترة طويلة.

دراسة تحليلية لبعض السجاد اليدوى المصنوع من الحرير بالقرية:

منذ فجر التاريخ أظهر الإنسان رغبته الفطرية فى زخرفة وتجميل الأشياء التى يستعملها والأماكن التى يعيش فيها، وقد كانت مصادر إلهامه هى الأشكال الهندسية

البسيطة التى كانت تمليها عليه المهنة فى بعض الأحيان أو أساليب الحرفة فى أحيان أخرى، وذلك بالإضافة إلى الأشكال المستوحاة من الطبيعة المحيطة به [١١].

تتميز التصميمات الزخرفية فى السجاد فى مصر بالاعتماد على التوريقات والتعريفات النباتية المنتظمة، أو على الوحدات الهندسية المتوالية والمتداخلة، وهى بذلك تتسق مع النسق الجمالى السائد فى الفنون الإسلامية عامة، مع تأثرها بمختلف الأنماط الجمالية الوافدة من إيران وسوريا وتركيا ودول آسيا مع تواتر الفتوح الإسلامية واستمرار التفاعل الثقافى والحضارى بين البلدان المختلفة، وهو ما يسمح بوجود عناصر تشخيصية من (إنسان وحيوان ونبات) فى بعض الأعمال المتفرقة، ويعد هذا امتدادًا لفن كان شائعًا بمصر فى العصور الفرعونية والبطلمية والمسيحية، وقد شهد العصر القبطى ازدهارًا لافتًا جمع بين خصائص الفن الفرعونى وبين الطبيعة الحياتية للشعب المصرى.

أما الفن فى العصر الإسلامى فكانت فلسفته تعبيرًا عن مثالية العقيدة والتسبيح اللانهائى للخالق من خلال وحدات الزخارف التى تتردد بغير نهاية.



نرى ذلك فى (صورة رقم ٩) وهى لسجادة من الحرير منسوج عليها سورة "الإخلاص" داخل شكل بيضاوى يُحيطها من الجوانب أربع زهرات محورة والكنار مكتوب عليه لفظ الجلالة عن طريق التكرار.

أما (صورة رقم ١٠) فهى لسجادة مصنوعة من الحرير والسدى من الحرير، والسجادة مصممة على هيئة مستطيل، تتميز من الوسط بزخارف هندسية ونباتية وحيوانية مجردة ، وتتحدد جوانب السجادة بأربعة أركان ذات ألوان غامقة تعكس بحر السجادة البيج، ويُحيط ببحر السجادة خمسة كنارات بعضها سادة والآخر على هيئة خطوط ملتوية ، استخدم فيها النساج مجموعة من خيوط الحرير الملونة مثل البنى والأخضر بدرجاته والبيج والأصفر والأحمر.

ويرى الأستاذ صفوت كمال " أن تواصل الإبداع الشعبى فى شتى فروع المعرفة الإنسانية هو سمة من سمات المأثورات الشعبية العربية "[١٢]! فالإبداع الشعبى لا يتبع

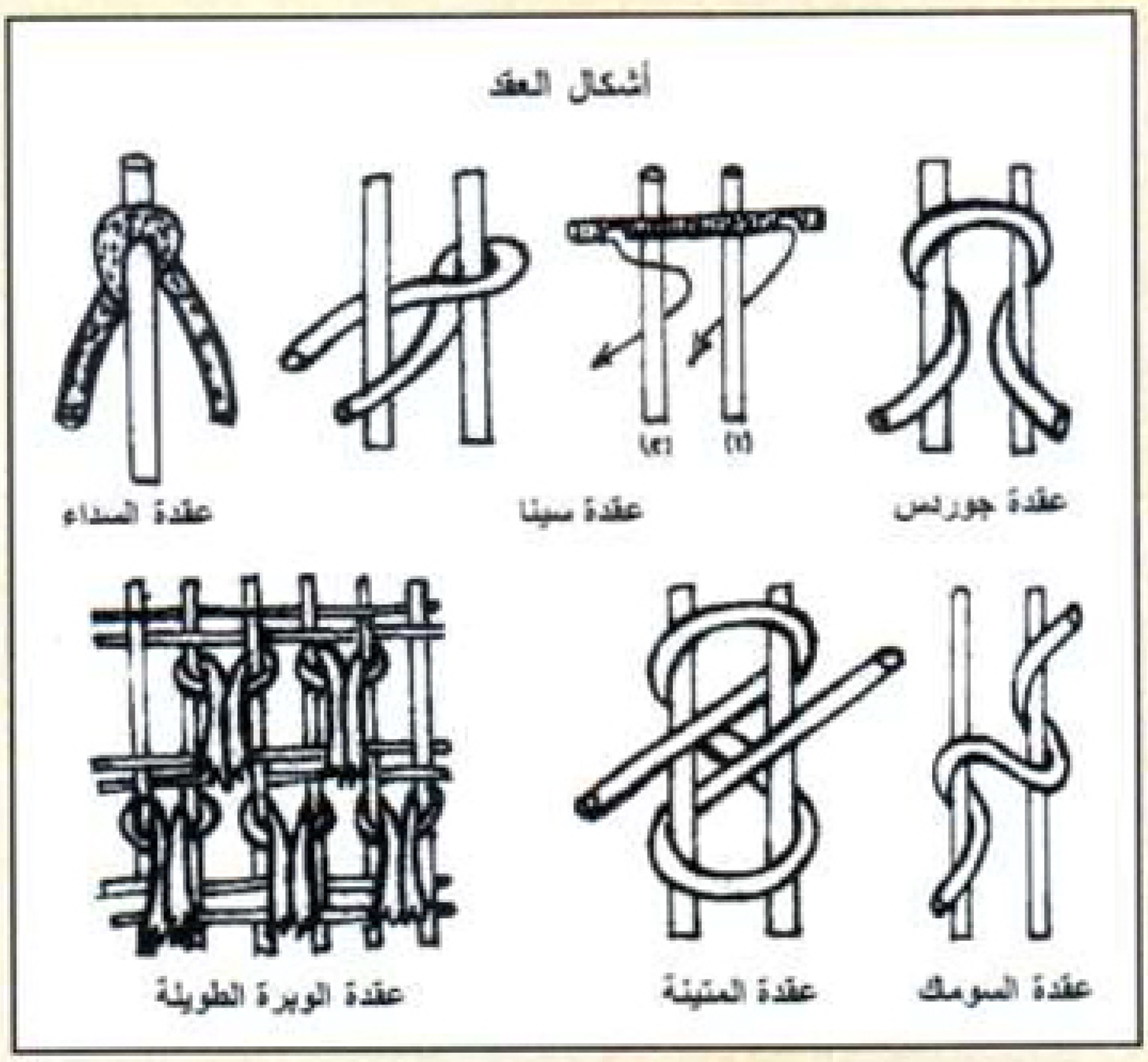
التقنيات المستخدمة فى صناعة السجاد اليدوى:

السجاد نسيج يقوم على نظام العقدة، أى عدد الفتل فى السنتيمتر الواحد، وتبدأ من ٦ عقد وتتضاعف حتى ١٢ عقدة فى السنتيمتر تضم فى لحمات ممتدة ومنتظمة طولاً وعرضًا مما يعطى ثراء فى الوحدات الزخرفية ونعومة فى الملمس ورهافة فى التفاصيل والتقنيات[٧].

تتكون وبرة السجاد نتيجة لتعقيد الخيوط الخاصة بالوبرة على خيوط السدى يدويًا.

ويختلف عدد العقد فى السجاد تبعًا لاختلاف الخامة والعدة المستخدمة فى النسج، وكذلك تبعًا للتصميم المراد تحقيقه على سطح السجادة ، فالنساج يقوم بمقابلة كل مربع صغير فى التصميم المرسوم على الورق المربعات بعقدة مماثلة فى اللون الموضوع بالرسم، ويختلف طول الوبرة باختلاف عدد العقد، فكلما قل عدد العقد ازداد الطول لملء الفراغات بين العقد وبعضها.

يستخدم فى صناعة السجاد اليدوى عدة أنواع من العقد المكونة لوبرة السجاد، فهناك عقدة سينا " العقدة الفارسية " (صورة ٦) وعقدة جوردس "العقدة التركية" والعقدة الزائفة والعقدة المتينة وعقدة السوماك وعقدة السداة المفردة وعقدة الوبرة الطويلة[٨].



ثانيًا: الأنوال المستخدمة فى صناعة السجاد اليدوى:

١ ـ النول ذو الخابور: هو أول نول حديث لصنع السجاد ويتكون من أربعة عوارض خشبية، اثنين أفقيين واثنين رأسيين، كما يوجد بالنول ثلاث مساطر الأولى للسدى والثانية للنير والثالثة للنفس. ويتم شد السداء ورخوه بواسطة خابور مكون من قطعة خشبية مسلوبة من الأمام وعريضة من الخلف، ويحدث الشد فى السجادة بواسطة دق الخابور إلى داخل المشقبية، ويكون الدق بواسطة دقماق مصنوع من الخشب يضغط به النساج من الجهة السميكة على العارضة السفلية. من عيوب هذا النول عدم انتظام الشد على السدى، وكسر العوارض فى بعض الأحيان.

قوانين وضعية مدروسة، كما لا يخضع للمقاييس الفنية الكلاسيكية، إنما يصدر مستقلاً متميزًا بأصالته، ولقد ظلت فنون الشعب مصدرًا لإلهام الفنانين الهادفين إلى الأصالة فى إبداعهم، يقتبسون من وحدات الإبداع التشكيلى أنماطًا يدخلونها فى بناء أعمالهم، كما كانت تكوينات الفنون الأولى تستخدم فى الإبداع الجديد للمدارس المعاصرة[١٣].



فالسمات التاريخية فى المأثورات الشعبية أعطت هذه المأثورات طابعها المتميز بالأصالة، يظهر هذا بشكل ملموس فى أشكال الإبداع المادى الذى يتمثل فى الفن التشكيلى والحرف اليدوية.

ويظهر ذلك بوضوح فى المنتجات النسجية من السجاد بقرية ساقية أبو شعرة فنراها قد احتفظت بأنماطها الفنية وأساليبها الجمالية الثرية بالوحدات الزخرفية الأصيلة والتكوينات اللونية المنسوجة على سطح السجاد، مما جعل من القرية مصدرًا أصيلاً مستمرًا لإنتاج سجاد مصرى بديع عالى الجودة يصل للعالمية وفى نفس الوقت يحتفظ بقيمته وأصالته.

فمن واقع البيئة الشعبية ووحى الطبيعة الريفية الخلابة نرى السجاد بقرية ساقية أبو شعرة يضم رسومات إسلامية وآيات قرآنية وطيور وحيوانات منسوجة بأنامل فطرية تعزف على أسطح السجاد بخيوط من حرير مُشكلة منها لوحات تشكيلية تجذب السُياح ويقبلون عليها لتصاميمها البديعة وألوانها الدافئة التى تشع بالبهجة والحيوية. ونرى ذلك فى (صورة رقم ١١) وهى لسجادة من الحرير والسدى من الحرير، منسوج عليها أسماء الله الحسنى ونلاحظ أن النساج قام بتوزيع أسماء الله الحسنى داخل مستطيلات وفى وسط السجادة " الله الذى لا إله إلا هو" داخل مستطيل كبير ويحيط ببحر السجادة ثلاث كنارات الأول عبارة عن خط سادة والكنار الثانى يحتوى على نجمة مكررة فى الكنار بأكمله وبداخل كل نجمة لفظ الجلالة،

أما الكنار الثالث فعبارة عن خطوط مستقيمة بالعرض مستخدم فيها خيوط الحرير الملونة بالبنى والبيج والأصفر والأحمر.



وبالطبع يتم ذلك من خلال الفنان المبدع ـ الحرفى الماهر ـ الذى يستند إلى خبرته الموروثة وخبرته المدربة وممارسات فعالة لفنه المحاط بالوجدان الشخصى والمتأثر بالرؤية الذاتية الخاصة حتى يقدم فى النهاية للجمهور عملاً فنيًا يتسم بالفطرة والأصالة فى نفس الوقت.

ويتضح ذلك فى (صورة ١٢)؛ حيث تفيض بحالة من الشاعرية والأحاسيس الفياضة التى تتسم بالتلقائية كما تعكس البيئة الريفية بجمالها الخلاب، وهى سجادة مستطيلة مصنوعة من الحرير والسدى من الحرير، يتسم تصميمها بنظام النصف المتماثل يحيط بالشكل ثلاث كنارات الأول والثالث متماثلان بينما الكنار الأوسط عبارة عن أشجار متراصة، ونرى فى منتصف السجادة مجموعة من الحيوانات مثل الغزلان وأبو قردان، وفى الوسط نرى طاووسين متقابلين يُحيطهما من أعلى نباتات وفى الأسفل بجعتان متقابلتان أيضًا. واستخدم فيها خيوط من الحرير الملونة باللون الأخضر بدرجاته والأصفر والبيج والبنى واللبنى.



ونستخلص فى النهاية أن النساج المصرى لا يزال يواصل العمل بنفس الأنماط الزخرفية المتوارثة من جيل إلى جيل، سواء بالنسبة لتصميمات السجاد التى يغلب عليها الطابع الشعبى القائم على الوحدة الهندسية المنتظمة أو على الموضوعات التشخيصية لمناظر مستمدة من الطبيعة أو من البيئة الريفية والشعبية.

الهوامش:

(١) إبراهيم عبد الباقى: الوحدات التشكيلية الشعبية عند بدو محافظة الشرقية، سلسلة فنون بلدنا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٩، ص ١٥.

(٢) طارق صالح سعيد: العناصر الزخرفية فى النسيج كمأثور مادى بين الأصالة وحوار الثقافات - دراسة مقارنة، سلسلة أبحاث المأثورات الشعبية والتنوع الثقافى، ج ٢، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٩، ص ٦٩.

(٣) عز الدين نجيب: نسيج الكليم والسجاد، فنون الحرف اليدوية فى مصر، احتفالية فنون الشعب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مارس ٢٠٠٨، ص ٦٥.

(٤) طارق صالح سعيد: المرجع السابق، ص ٦٩.

(*) قامت الباحثة بزيارة ميدانية لقرية ساقية أبو شعرة بأشمون المنوفية، ٢٠١٠/١٢/٢٢.

(٥) منال عبد العال سيد: النسيج الحريرى الوبرى المعقود بقرية ساقية أبو شعرة كمدخل لعمل مكملات مبتكرة للزى فى مجال الأسر المنتجة، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٤، ص ٥٨.

(٦) فوقية عباس قطبي: الحرير الطبيعي حاضره ومستقبله، جامعة القاهرة، ١٩٩٣ ص ٣٥٠.

(٧) عز الدين نجيب: مرجع سابق، ص ٦٨.

(٨) منال عبد العال: مرجع سابق، ص ١٢١.

(٩) منال عبد العال: المرجع السابق، ص ١٢٨ ـ ١٣٠.

(١٠) حديث شخصى أجرته الباحثة مع الأسطى علاء، وهو ابن أحد أصحاب مصانع السجاد بقرية ساقية أبو شعرة، أشمون، المنوفية.

(١١) إبراهيم عبد الباقى: مرجع سابق، ص ٢٢.

(١٢) صفوت كمال: "مناهج بحث الفولكلور العربى بين الأصالة والمعاصرة، عالم الفكر، ع ٤، سنة ١٩٧٦، ص ١٨٥.

(١٣) صفوت كمال: "مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى"، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٦٨، ص ٢٣.





سونيا ولى الدين

المُتحَفْ وَالأرشيفْ

المتحف والأرشيف.. حلمان عظيمان، ظل الدكتور أسعد نديم مؤمنًا بتحقيقهما. وعلى الرغم من أن المعوقات الإدارية كانت كفيلة بوأدهما منذ الخطوات الأولى للتنفيذ، فإن إيمان الدكتور نديم كان بمثابة القوة القادرة على تخطى أية صعوبات، فتحقق حلم الأرشيف بإنشائه فى بيت السحيمى "أرشيف المأثورات الشعبية"، أما حلم المتحف، فحالت المعوقات الإدارية دون تحقيقه فى حياته، وكان ضمن اللجنة الاستشارية المشرفة على إنشائه فى أكاديمية الفنون.. فمتحف التراث أحد الكنوز التى كشف العالم الراحل النقاب عن خباياه، كيف يتأسس، وكيف يكون نموذجًا مصغرًا للحياة التقليدية.

وفيما يلى نستعرض رؤية الدكتور نديم لمتاحف التراث، التى قدمها لطلابه بالمعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون، بداية من حب الباحث للتراث إلى أن يصبح المتحف كيانًا مجسمًا ملموسًا، يستشعر فيه الباحث والزائر هوية الأمة، ورائحة المكان.

المدخل لإنشاء متحف تقليدى

أولاً، يجب إدراك الفرق بين المجتمع التقليدى والحديث، فالمجتمع الحديث بدأ منذ أواخر القرن الثامن عشر واستغرق القرن التاسع عشر، أى مع وصول الحملة الفرنسية وتولى محمد على حكم مصر فى ١٨٠٥، فانتقل المجتمع التقليدى إلى المجتمع الحديث مستغرقًا قرنًا بأكمله ولكن ما زالت جوانب منه تصر على البقاء، وتحتاج إلى الدراسة والجمع تسجيلاً وتصويرًا واقتناءً حتى تستحق أن تكون جزءًا من المتحف التقليدى الذى يجسد شخصية مصر، وذلك عن طريق الجمع الميدانى، الركن الأهم لتكوين متحف تقليدى. وإذا لم يكن العمل الميدانى جماعيًا فإنه من الصعب تحقيق ذلك الهدف؛ فعشرة باحثين يساوون عشر دراسات فى جميع التخصصات، وعند نزول الميدان يجب اختيار الموضوعات التى تشكل ظاهرة معينة، سواء أكانت احتفالية دينية، أم اجتماعية، أم حرفة.. أم غيرها.

العمل الميدانى

من الأهمية اختيار الموضوع وتحديده لكل قسم من الأقسام؛ حتى تكون دراسته متكاملة عند عرضه بالمتحف، فإن كان الموضوع آلات موسيقية مثلاً وهى بمثابة الجزء الملموس الذى سيعرض فى المتحف، فيجب معرفة تاريخ الآلة وصانعها ومدى انتشارها ودورها فى الأداء والجزء الصوتى الذى سيحفظ بالأرشيف. علاوة على الأعمال الفنية من أغانٍ ومواويل من التى تؤديها هذه الآلة؛ مما يتطلب باحثًا فى الموسيقى من فريق البحث. أما إذا كان عن الأزياء فيجب معرفة الخامة الشائعة التى تصنع منها الأثواب محل البحث، وإذا كانت هناك زخارف فهى تصور منفصلة ثم ترسم بالتفصيل عند الرجوع من البعثة؛ للوقوف على أهم الموتيفات التشكيلية التى تميز المكان، وهل هى متوارثة أم مستحدثة، ومن اللاتى يقمن بالتطريز على الثوب .. هل المُسنّات أم الشابات؟

وإذا كانت الأزياء مطرزة بالخيوط أو الترتر أو التّلّى أو غيرها من الخامات فيجب السؤال عن مصدر الخامات، وهل هى محلية أم مستوردة؟، ثم التركيز على أشكال الوحدات الزخرفية وتصويرها عن قرب (زووم) منفصلة عن الثوب أو غطاء الرأس، ومعرفة تاريخ الوحدة إذا كانت متوارثة، وعند العودة يقوم باحث الفنون بتسجيلها بالرسم وعمل ملفات لزخارف كل منطقة على حدة.

أما بالنسبة لجمع الحرف اليدوية فعند دخول هذا الميدان يجب معرفة الفرق بين الجانب الجمالى والجانب الوظيفى، فالجمع يكون لما هو سائد ومستخدم بعيداً عن جماليات المنتج، فعلى سبيل المثال لا الحصر: فى حرفة الفخار، فإن قُلة "السبوع" تفقد الجانب الوظيفى فهى مزخرفة وملونة؛ لأنها تؤدى دورًا بعينه فى طقس محدد. كما أنه من الأهمية تجهيز دليل ميدانى يغطى الحرفة وجوانبها تاريخيًا واجتماعيًا، ويكون من الأفضل الوصول لأحد ممارسى الحرفة للتمكن من سبر أغوارها، بدءًا من تاريخ الحرفى والحرفة وكيفية تعلمها ووراثتها عن الأجداد، إلى ملاحظة الفرق بين الأجيال فى الممارسة والمنتج وانتقال الحرفة من جيل إلى آخر.

كذلك ضرورة التركيز على "الصبينة" أى منذ أن كان الحرفى صبيًا يكتسب مهارات المهنة، فيبدأ فى تنظيف الورشة ومناولة الأسطى الأدوات وخدمته؛ كأن يحضر له الإفطار وطلباته من خارج الورشة، ويكون ملازمًا له طوال فترة تعلمه الحرفة، ويظل متلقيًا لأسماء الأدوات وكيفية استخدامها، ثم يبدأ فى عمل نموذج كاختبار، وهكذا إلى أن يتقن الحرفة متدرجًا فى مناصب المهنة، حتى يصبح أسطى معترفًا به من قبل شيخ الحرفة الذى يجيز عمله فى حضور أهله وممارسى المهنة، وكانوا قديمًا يمارسون هذا الطقس بإضفاء حزام له شكل معين اعترافًا بإتقانه للمهنة، والذى يخلع عليه هذا الحزام هو شيخ الحرفة أو المعلم.

أما فى مجال الأدب، مثل الحواديت، فيجب على الباحث أن يكون مستمعًا جيدًا، أمينًا فى نقل الكلمة كما رواها الرواة لحفظها فى الأرشيف. كذلك بالنسبة للمعتقدات، مع مهارة الباحث فى إثارة موضوعات مع الراوى تؤدى به إلى سرد المعتقدات الخبيئة فى الوجدان؛ لأنها منطقة حساسة بالنسبة للراوى، فيجب أن يتميز الباحث بالذكاء لإدارة الحديث حتى لا ينفر منه الراوى.



فإذا تم الجمع فى كل مناطق الجمهورية بهذه الجدية، فمن الممكن تكوين أطلس مصرى من الموتيفات التشكيلية والأدبية والموسيقية لتصبح رموزًا مصرية تعبر عن الهوية وتحتفظ بالأصالة، وهذا يتطلب باحثين فى الميدان من جميع الأقسام، كل بدليله الميدانى.

* يتعين على باحثى البعثة قبل النزول إلى الميدان عمل دراسات نظرية فى المنطقة وموضوعات البحث عن مدى نقص موضوع بعينه أو انعدامه، والاطلاع على ما تم جمعه فى هذا الموضوع وما كتبه المستشرقون بهذا الصدد.

* تحديد احتياجات الميدان من أدوات وأجهزة للتسجيل والتصوير بالفيديو والكاميرا، ومؤخرًا الكاميرات الديجيتال، فيجب وجود لاب توب أو كمبيوتر محمول حتى يمكن تفريغ الكاميرا وعمل ملفات يومية وكتابة مذكرات يومية للبعثة، كل قسم على حدة.

* من الضرورى أن يصاحب المجموعة مسئول مالى حتى يتفرغ الباحثون لعملهم ويكون هو المسئول عن عمل فواتير الميدان.

* يجب أن تكون المجموعة المختارة متجانسة اجتماعيًا - أى علاقاتها جيدة ومتعاونة - فالجميع يعمل من أجل هدف واحد وهو المركز البحثى الذى ينتمون جميعًا إليه.

* عند العودة للعمل فإن فريق البحث يعكف على أرشفة ما تم جمعه بكل الأقسام، وهكذا تصبح لدينا تغطية كاملة يمكن نشرها فى كتيب خاص عن محل البحث.

فكرة المتحف

بدأت فكرة المتاحف عمومًا من حب الاقتناء للأشياء المحببة إلى النفس، وهناك من يحتفظون بأشياء غريبة ولكنها تعود إلى ذكرى أو حدث معين، وهناك متاحف لمخلفات الأثرياء بها أشياء جمعوها أو اشتروها أو أهديت إليهم، واحتفظوا بها فى دولاب خاص يسمى دولاب "الأنتيكات".

تعريف المتحف

المتحف هو مؤسسة ثقافية تجمع وتحفظ وتعرض فى مكان معين أشياء تم جمعها بناء على بحوث؛ بهدف نشر المعرفة والتذوق الفنى والتعريف بهوية المكان.

متحف الحياة التقليدية

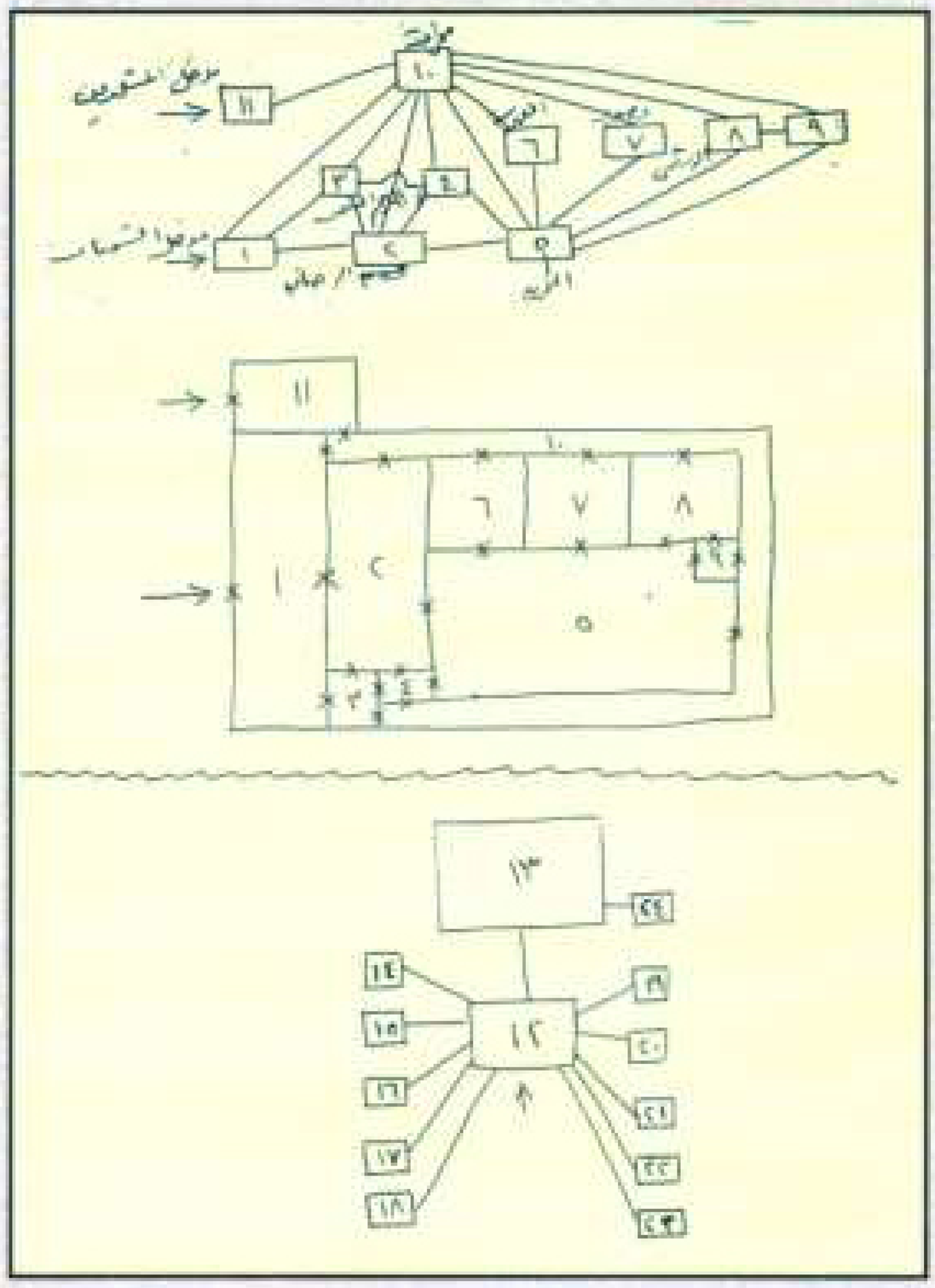
يقوم متحف الحياة التقليدية على جميع الجوانب الثقافية التقليدية بعرض النمطى أو الشائع، ومن أهم وظائفه الدراسات العلمية والبحوث الميدانية لتحديد النمطى والشائع.

تصميم المتحف

أولاً: الموقع

بالنسبة للموقع، يجب دراسة إيجابيات المكان وسلبياته من حيث تواجده فى ضاحية منعزلة أم فى وسط المدينة، فوجوده فى ضاحية هو ضمان للمكان الأوسع والأشمل، ولكن يمكن أن تكون سلبياته بُعده عن الزوار، خاصة المحليين؛ لأن السائح له برنامج زيارة ووسائل نقل مخصصة لذلك، أما تواجده فى وسط المدينة، فإن للزحام والعادم المتصاعد من وسائل النقل والتلوث البيئى أثره البالغ السوء فى المعروضات، كذلك

صعوبة الوصول والمعاناة فى ركن السيارات للأفواج السياحية.



ثانيًا: أقسام المتحف

(١) مدخل الشحنات: وهو مدخل مخصص لاستقبال واستلام المقتنيات التى تم جمعها من الميدان، ويسمى بالاستلام الأولى، وتأتى المقتنيات فى صناديق وبكل صندوق كشف بمحتوياته.

(٢) الإضافة أو الاقتناء: فى هذا القسم تعطـــى المقتنيات اسمًا مؤقتًا ورقمًا مسلسلاً ولا يشترط فيه اختلاف الخامات، فالمـــهم رقم المقتنى أو الرقم الذى يجيز دخوله المتحف؛ فأرقام المقتنيات تكون بترتيب دخولها المخازن فيمكن أن تكون قطعة من الزى برقم ٣ وقطعة من الفخار برقم ٤. كذلك يكون لكل مقتنى بطاقة إضافة (شكل رقم ١)، يرقم المقتنى من دفتر الأرقام المخصصة للأرقام المسلسلة.

(٣) التبخير: فى الغالب، تحتاج القطع، قبل إدخالها، إلى التبخير أو التطهير، ما دامت قادمة من الميدان؛ حتى لا تجلب أى نوع من التلوث، مثل: الزى والسجاد.

(٤) والترميم: له أقسام خاصة ومتعددة، فهناك قسم لترميم الأقمشة والنسيج والجلد والفخاريات والآلات الموسيقية. وبالنسبة للفخار، إذا كان به جزء مكسور فيجب أن يكون الترميم بلون مغاير عن لونها الأصلى؛ حتى يكون المستخدم على حذر، وليس معنى ذلك استخدام ألوان متنافرة، فيكون الترميم من نفس اللون ولكن بدرجة مغايرة بحيث توضح أن هذا الجزء مرمم. ودائمًا ما تأخذ المقتنيات عند دخولها للمخزن علامة متفق عليها بين باحث الميدان والمستلم، تدل على احتياج المقتنَى للترميم.

(٥) **المخزن:** تدخل القطعة بعد التبخير والترميم إلى المخزن برقم الإضافة، حيث يكون المخزن مقسمًا إلى طولى وعرضى لعمل خانات أو أرفف، وليكن مثلاً الطولى أبجديًا والعرضى رقميًا.

(٦) **الفهرسة:** بعد دخول القطعة إلى المخزن برقم الإضافة بعد التبخير والترميم يعطى هذا القسم إلى المقتنى رقمًا جديدًا يسمى "رقم الفهرسة" ببطاقة جديدة تسمى أيضًا "بطاقة الفهرسة"، تحدد مكانه بين الخامة التى ينتمى إليها ورقمه الذى أضيف به إلى المخزن عند الدخول لأول مرة من الميدان. فمثلاً:

محافظة/ خامة/ رقم المقتنى

ش (شرقية) / / ٢١ ٥٦

وبطاقة الفهرسة تكون أكثر تفصيلاً من بطاقة الإضافة من حيث وصف المقتنَى وعليها صورة له (شكل رقم ٢) وعليها اسم القائم بالفهرسة، أما الأخير فيتحتم عليه الاطلاع على مذكرات العمل الميدانى للجامع، ثم يبدأ فى فحصها ودراستها حتى يتسنى للباحث عمل دراسة كاملة للمقتنيات ويتمكن من عرضها واختيار ما يعبر عن الجميع.

* وبما أن المقتنى يحمل رقمين فمن الأفضل أن يكون أحدهما فى دائرة والآخر فى مربع للتفريق بينهما، كما يجب أن يكتب الرقم بشكل متواضع حتى لا يتم تشويه المقتنى، ففى الفخار يدهن على القطعة بطلاء أظافر شفاف ويكتب عليه الرقم وبعد أن يجف يدهن بطبقة أخرى للتغطية وذلك فى الأجسام المسامية؛ حتى لا يسيل لون الكتابة. وفى النسيج تكتب الأرقام على قطعة من القماش مربعة داخل ذيل الثوب أو فى مكان غير ظاهر وتخيط بخيط متين.

وإذا أُخذت أية قطعة كإعارة أو لمعرض من المعارض الخارجية، تودع مكانها بطاقة بيضاء، وتسمى "بطاقة بديل" وعليها اسم الذى استعارها والمكان الذى أعيرت له حتى تعود القطعة إلى مكانها. وعند رد القطعة توضع هذه البطاقات فى درج خاص بالبطاقات البديلة.

متحف الحياة الشعبية	كفر الهنادوة/ مركز السلام / محافظة السعادة
بطاقة إضافة	رقم الفهرس.....
رقم الإضافة	كيفية حصول المتحف على النموذج
وصف النموذج	هدية من .....
.....	إعارة من .....
.....	شراء من .....
.....	مكان النموذج فى المخازن .....
.....	اسم القائم بالإضافة .....

شكل رقم (١)



متحف الحياة الشعبية — كفر الهنادوة/ مركز السلام / محافظة السعادة

بطاقة فهرسة — رقم الإضافة .. (أول شيء يكتب)

رقم الفهرس (رمز الخامة / رمز المحافظة/ رقم المقتنى أو الإضافة) — المهدى .....

نوع النموذج ..... — المعير .....

مكان الجمع ..... — شروط الإهداء أو الإعارة .....

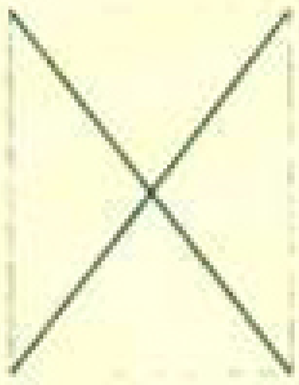
تاريخ الجمع ..... — الاستخدامات وتاريخها .....

اسم الجامع ..... — ١ ـ .....

حالة النموذج ..... — ٢ ـ .....

انظر خلفه — ٣ ـ .....

وصف تفصيلى مركز بالمقاييس



اسم القائم بالفهرسة

شكل رقم (٢)

(٧) قسم التصوير

تذهب القطعة بعد ذلك إلى قسم التصوير، حيث يمكن الرجوع إليها لعمل إعلان عن حرفة معينة أو زى معين، أو للاحتفال بظاهرة دينية مثل شهر رمضان، فيحتاج إلى تصوير الفوانيس وطرزها القديمة والحديثة. ويصلح لهذا القسم خريجو أقسام الجرافيك بكليات الفنون.

(٨) قسم الورش

يعمل بهذا القسم الكثير من المهن الأساسية فى البنية التحتية للمتحف، مثل: النقَّاش والكهربائى والنجار والسباك، وتعود أهميتهم فى استمرارية الصيانة من حيث تزويد المتحف بالزجاج ونظام الكهرباء اللازم للإضاءة، وأعمال النجارة والسباكة والصرف الصحى.

(٩) السلالم والمصاعد

مصاعد المتحف لها مواصفات خاصة؛ لتتحمل الأوزان الثقيلة، كنقل بيانو أو نورج أو ساقية، مثلاً، إلى الأدوار العليا أو العكس.

(١٠) الممرات يجب أن تكون من السهولة بحيث لا تعوق حركة العمل.

(١١) مدخل المستخدمين

وهو مدخل لا يستخدمه سوى العاملين بالمكان فقط.

(١٢) مدخل الزوار

وهو مدخل مخصص للزائر فقط بحيث لايطلع الزائر على باقى مداخل المتحف، سواء كانت للعاملين أو للشحنات، والتى من الأفضل أن تكون متوارية حتى لا تؤثر فى رؤية الزائر للمتحف، فتسبب له نوعًا من التشويش الذهنى: لأنه من المطلوب أن يتعايش مع مفردات التراث التى أتى من أجلها منذ لحظة دخوله إلى المتحف.

(١٣) موظفو الاستقبال

يجب أن يكون موظف الاستقبال على دراية بالعروض وقاعات العرض الدائمة والمؤقتة أى المتغيرة دوريًا، كما يجب أن يكون متقنًا لخريطة المتحف لإرشاد الزائر.

فمثلاً هناك قاعة لعرض الزجاج المملوكى يتم التحضير لها منذ فترة لا تقل عن ستة شهور، يتم فيها عمل لوحات إعلانية عن المعرض ، كما يتم عمل دراسات مستفيضة عنها، وعند بداية العرض يكون موعد تجهيز العرض القادم، فيبدأ الباحثون التعامل مع المخزن للاختيار من المخزون وتحديد موضوع العرض القادم وتجهيز الدراسات الخاصة به.

(١٤) العلاقات العامة

من مهام العلاقات العامة إيجاد وسائل اتصال جماهيرى فى الأماكن المحيطة بالمتحف، كالجامعات والمدارس والقنصليات والسفارات والمراكز الثقافية الأجنبية؛ لنشر الثقافة التقليدية المصرية عن طريق جذب الزوار إلى المتحف. كما أنه على العلاقات العامة تجهيز "كروت دعوات" مصممة بشكل جاذب كاحتوائها مثلاً على موتيفة تشكيلية شعبية على غلافها أو كتيبات صغيرة تحمل مضمون المتحف، مع عمل إعلانات عن المنتج القادم للعرض لكل قاعة من القاعات، فيتم تخصيص قاعة لعرض المنتجات الخشبية وأخرى للجلود وغيرها للأزياء وهكذا . ويتبع هذا القسم الاستقبال ومحل بيع الهدايا الذى يبيع للزائر نماذج مصغرة للمقتنيات وكتيبات بها معلومات عن المتحف والمقتنيات أو التراث الشعبى المصرى، كما يتبع هذا القسم المرشدون والمتطوعون؛ حيث تقوم العلاقات العامة بتشجيع الناس على الالتحاق بالعمل فى المتحف.

(١٥) قاعات الاجتماعات

تستخدم هذه القاعات فى تقديم محاضرات أو عرض لشرائح ملونة أو فيلم وثائقى عن ظاهرة معينة مثل: "الحج" أو "رمضان" أو "الاحتفاليات الدينية" أو ظاهرة اجتماعية كاحتفاليات "الزواج" و"السبوع" و"الموالد"، ومن الممكن أن يكون هناك تسجيل فيديو لخمسة عروض أو أى عدد يمكن عرضه على الزوار فى موضوعات مختلفة.

(١٦) حجرة ملحقة بقاعة العرض

هذه الحجرة بها شاشة تليفزيونية وترجمة فورية، حيث تحتوى على آلات للأشرطة، وعن طريق أزرار يطلب بها كود خامة معينة واللغة المطلوبة بحيث يمكن أن يقدم للزائر برنامج مدته نصف ساعة، يتم فيه التعريف بالخامة واستخداماتها وكيفية تصنيعها.

(١٧) المرشدون

يجب أن يكون مرشدو المتحف على أهبة الاستعداد وعلى دراية كاملة بكل ما يخص المتحف، وهم غالبًا ما يكونون من المتطوعين، وبعد خوضهم دورات تدريبية تؤهلهم للعمل بالمتحف يمكنهم ممارسة العمل مدة ثلاثة أيام فى الأسبوع أو العمل أسبوعًا كاملاً، ويجب أن يدرجوا فى جداول عمل المتحف. كذلك يمكن للمتطوع أن يلتحق بقسم الورش كالنجارة أو النقاشة بحيث يكون عمله شائقًا وجاذبًا، والأهم من ذلك أن يجد المتطوع عملاً فوريًا بمجرد التحاقه بالمتحف، والذى ينظم ذلك قسم شئون المتطوعين، ويعمل على اجتذاب العناصر الجادة.

(١٨) فصول تعليم الحرف التقليدية

حرصًا على النهوض بالحرف التقليدية، يعمل هذا الصرح الثقافى المتكامل على اجتذاب من يريد تعلم أية حرفة من الحرف التقليدية نظير اشتراك مادى، ويكون مدة الفصل الدراسى ستة أشهر أو على حسب ما تقتضيه الحرفة، ويقوم على تدريبهم وتعليمهم أسطوات المهنة بالاتفاق مع المتحف.

(١٩) برامج الأطفال

تتبع هذه البرامج من منطلق ترسيخ قيمة التراث فى الأجيال القادمة وتقوية النزعة القومية لديهم؛ لذا يجب أن تكون هناك برامج خاصة للطفل، ويتأتى ذلك من وسائل الاتصال الجماهيرى التى تقوم بها العلاقات العامة بالمتحف لترتيب الزيارات المدرسية بشكل دورى، حتى إنه يمكن توفير ورش عمل لهم فى الأجازات الصيفية للممارسة العملية، وأطفال المدارس يمكن استضافتهم فى قاعات المحاضرات لإعطائهم فكرة عامة ثم تبدأ جولتهم فى المتحف.

(٢٠) اللافتات الإرشادية

دور هذه اللافتات التنبيه على موعد الجولات السريعة فى المتحف، ويجب التنبيه على موعد هذه الجولات ومكان التجمع؛ حيث يتسلم الزوار كروتًا بلون محدد ترمز إلى إقامة جولة سريعة بلغة معينة.

(٢١) الأمن

من الوظائف المهمة والضرورية لمكان يحمل تراث أمة ويحفظ هويتها بين جنباته، وتبدأ مهمة الأمن من قبل السور الخارجى للمتحف. وهناك نوعان من الأمن: أمن بزيه الرسمى وأماكن تواجده من بداية السور الخارجى وعلى أبواب القاعات لإضفاء الهيبة على المكان والإيحاء بأهميته، أما النوع الثانى فهو الأمن المغطى وهو أمن بالزى العادى ينتشر بين الزوار وفى القاعات تحسبًا لأى فعل يهدد سلامة المكان فيمكنهم سرعة التصرف. وكل من أفراد الأمن العادى والمغطى يجب أن يخوضوا دورات تدريبية فى كيفية التعامل مع الزوار بشكل حضارى.

(٢٢) دورات المياه

يجب أن يتم توزيع دورات المياه بشكل عملى على المتحف ككل، وأن يلحق بكل قاعة واحدة منها، وكذلك المكتبة والندوات.



(٢٣) مكافحة الحريق

هى من الأهمية لمكان يزخر بكنوز ربما لا يمكن تعويضها، فيجب أن تكون موزعة بشكل كثيف وكاف وتجرى صيانتها باستمرار، خاصة قاعات العروض والمكتبة.

الأقسام الإدارية بالمتحف

١ ـ مجلس الإدارة أو مجلس الأوصياء

هذا المجلس أعضاؤه غير متفرغين، مدة وظيفتهم أربع سنوات، ويمكن أن يشغلوا وظائف أخرى، ولكن وظائف ذات نفوذ وعلاقات بارزة؛ لأنهم موكول إليهم جلب دعم مالى للمتحف، وهم متطوعون من نوع خاص، ولا يجتمعون سوى مرتين أو ثلاث فى السنة (مثل مجلس إدارة الجامعة الأمريكية لا يجتمع سوى مرتين كل عام)، ومن وظيفة هذا المجلس اتخاذ قرارات بشأن توسيع إحدى القاعات أو أن يقرر اجتماع أحد الأقسام. كذلك من شأنه الإشراف على المدير ولكن دون التدخل فى عمله.

٢ ـ المدير

وهو فى الأساس إدارى يتوقف عليه نجاح أو فشل المتحف، ولكن لابد أن يكون متفهمًا لوظيفة المتحف؛ وذلك لأنه يتحمل الإدارة اليومية ويقوم بتنفيذ قرارات مجلس الأوصياء أو مجلس الإدارة، وله الحق فى حضور جميع اللجان حتى يكون على علم بما يحدث، وعلى كل اللجان أن تبعث إليه بتقاريرها، ومن الأفضل أن يكون حاصلاً على درجة علمية فى المتاحف . وإذا كان المتحف كبيرًا لا بد أن يكون إداريًا ناجحًا يتمتع بمستوى عالٍ من القيادية.

٣ ـ الأمناء

الأمين مسئول عن قطاع معين من المقتنيات، وإذا كان المتحف كبيرًا تكون هناك أقسام للأمناء، أمين للفخاريات وآخر للزجاج أو الآلات الموسيقية وهكذا . ويفضل أيضًا أن يكون الأمين متخصصًا فى الفرع المسئول عنه أو حاصلاً على درجة الماجستير وواسع الاطلاع، وكمتخصص يمكن أن يطلب منه المتحف عرضًا خاصًا لتخصصه.

٤ ـ أمين العروض

هناك عروض دائمة تتضمن القطع الرئيسية التى تعتمد عليها شهرة المتحف والتى تكون موجودة بصفة دائمة فى الكتالوج، أى أنها لها صورة ورقم ومحدد مكانها فى المتحف.

وهناك قطع متغيرة تؤخذ من المخزن ويحدد موعد عرض نوعى من أية خامة وليكن الأخشاب أو الفخار، ودائمًا ما يكون هناك عرض سنوى معروف موعده مسبقًا .

أمين العروض من وظيفته أيضًا تصميم القاعة؛ لذا يتم اختيار خريجى أقسام الديكور.

٥ ـ الحرفيون فى الورش

وظيفتهم الدهان والصيانة ويصلح لهذا القسم حاملو الشهادات المتوسطة.

الشئون المالية والإدارية

١ ـ الحسابات

قسم الحسابات مسئول عما تم صرفه؛ حيث إن لكل شىء قوانينه ولوائحه، كما أنه مسئول عن ترقيات الموظفين.

٢ ـ الأمين

أمين المقتنيات هو الذى يقرر ما إذا كانت الحراسة كافية أم لا، وتتدرج تحته المطافئ أيضًا.

٣ ـ السعاة

هناك أوقات محددة للنظافة، فلا يصح أن يكون ذلك فى وسط النهار؛ حتى لا يربك نظام العمل، ولكن يمكن لعامل النظافة أن يقوم بالتنظيف السريع الخفيف، وأن يكون مظهره لائقًا مع المكان، ويجب أن يخوض دورات تدريبية عن المكان ويكون عالمًا بالطرق المؤدية إلى القاعات ليرد على أسئلة الزائرين.

٤ ـ السكرتارية

السكرتير هو الذى يقوم بالعمل كله تقريبًا والمدير هو المشرف عليه، وإذا كان السكرتير متفهمًا لعمله فيكون عليه كتابة الخطابات والمكاتبات التى تتم بين المتحف والجهات الأخرى وهو الذى يحل المشاكل ويحملها عن مدير المتحف؛ مثل "السلفة المؤقتة"، وهى نقود سائلة تكون تحت تصرف السكرتير للتصرف دون اللجوء إلى المدير.

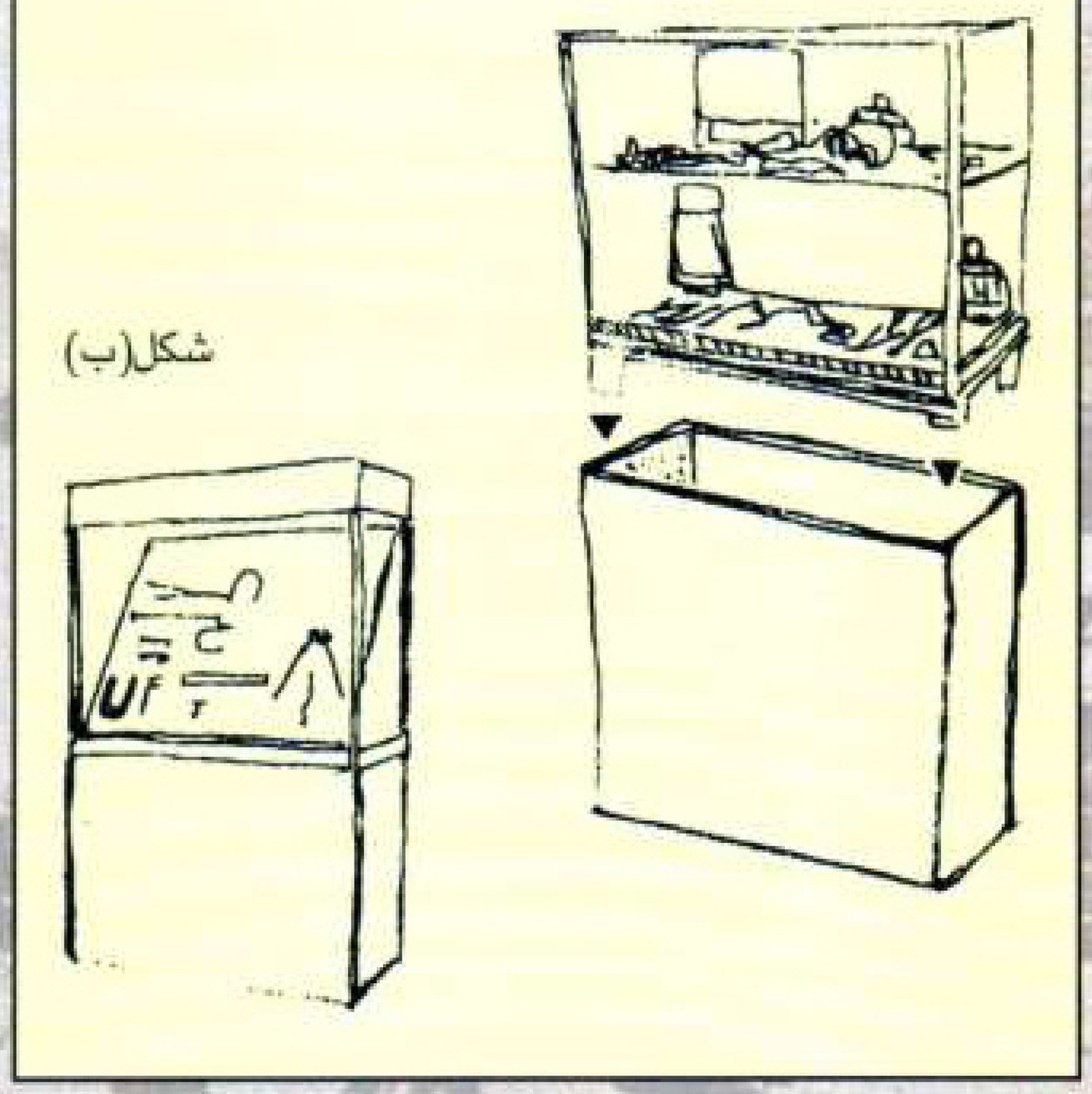
ولقد تغير مفهوم السكرتارية حاليًا بدخول الحاسب الآلى.

٥ ـ المكتبة

هى مكتبة متخصصة فى العلوم التى يطرحها المتحف وتكون متاحة للباحثين من داخل وخارج المتحف.

شكل (أ)

شكل(ب)



العروض

فى قاعة العرض بالمتحف هناك عدة طرق لعرض المقتنيات فى الفتارين:

* يجب أن تكون هناك إضاءة داخل الفترينة وتوجه على شكل "سبوتات" على الشىء المطلوب عرضه.

* رفع الفترينة على حامل أو قاعدة لراحة المشاهد كما فى (شكل أ)، وفى هذا الشكل يمكن إلغاء الرفوف وجعلها سطحًا مائلاً وتثبيت قطع منتقاة يمكن أن تكون حليًا أو أدوات صغيرة كما فى (الشكل ب)، ويمكن فى هذه الحالة تخزين بعض المقتنيات خلف السطح المائل.

* ومن المبادئ الأولية للتصميم التى تساعد على نجاح العرض (شكل رقم ٣، ٤) مراعاة الآتى:

- التوازن أو السيمترية، وهى أسهل طريقة للتوازن، ولكنها أحيانًا تقتل العرض وتخلق نوعًا من الملل.

- الحركة واستخدام طريقة الإيحاء بالحركة حتى نتفادى السكون الذى ربما يصيب بالملل.

- جذب الانتباه بوضع أربع قطع واحدة بيضاء وواحدة سوداء ليكون الأسود هو جاذب الانتباه، أو بطريقة استخدام الأحجام المختلفة كوضع أربع قطع صغيرة وواحدة كبيرة لتكون هى مركز الاهتمام أو تسليط الضوء على قطعة منها.

- وضع أشياء متشابهة وأخرى للحياة الشعبية.

- أشياء غير متشابهة ولكنها تكون مبعثرة.

١ - أشكال متشابهة وواحد مرتفع.

٢ - متشابهة ثلاثة متلاصقة وواحد منفرد.

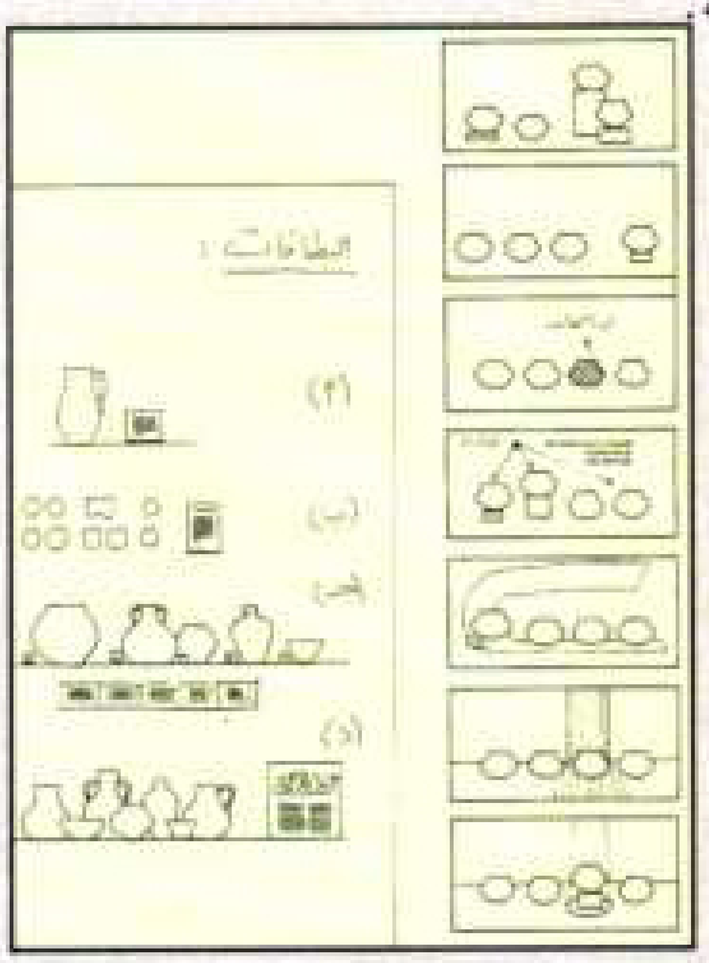
٣ - متشابهة متلاصقة وواحد ملون.

٤ - متشابهة وإضاءة مركزة على أحدها.

٥ - متشابهة وواحد مرتفع.

٦ - متشابهة وواحد مضىء.

٧ - متشابهة وواحد مسلط عليه ضوء.



(شكل رقم ٣)

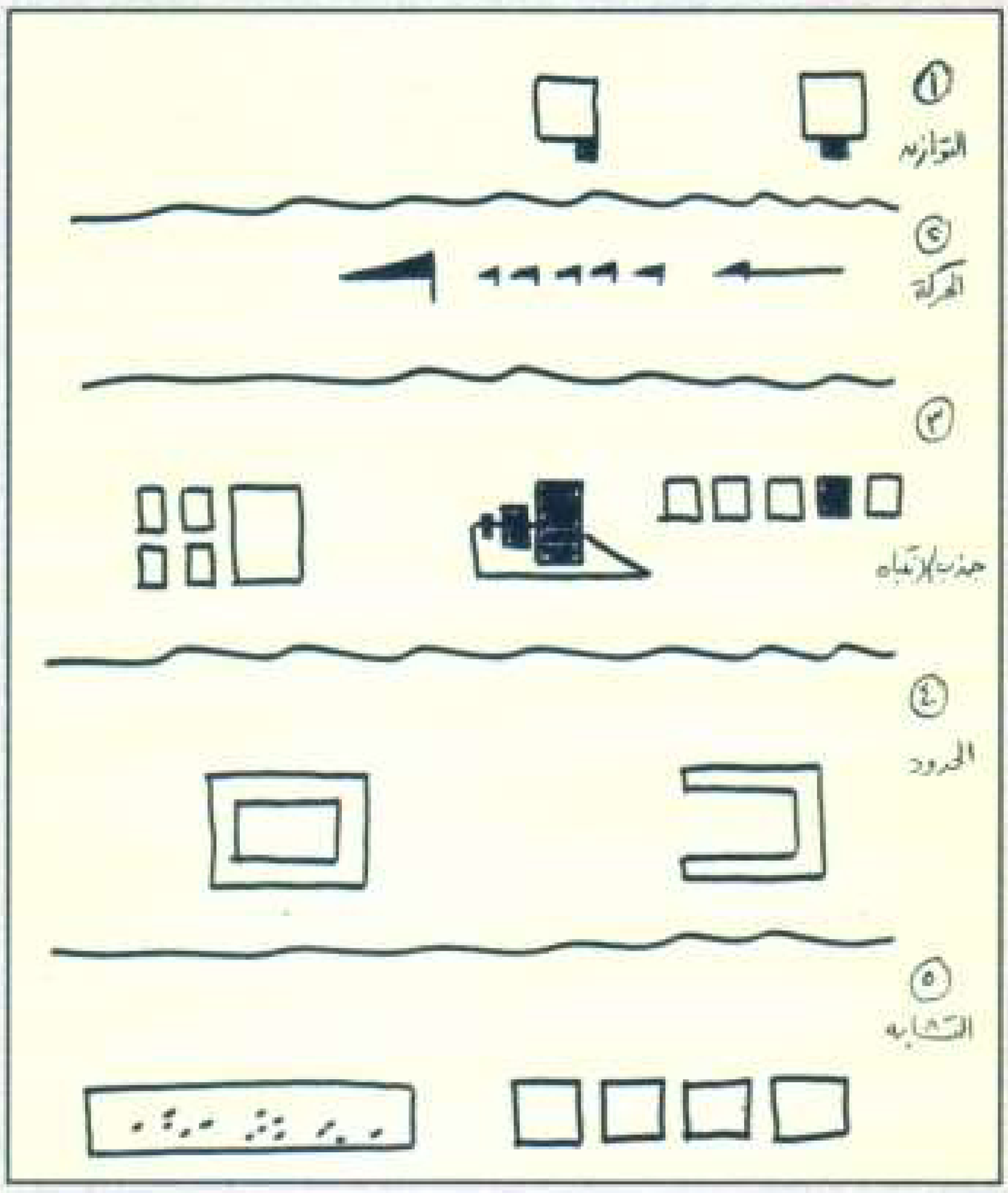
وفى الجانب الآخر طريقة توزيع البطاقات:

أ - إناء واحد وبجانبه بطاقة تحمل اسم المقتنى واستخدامه ومكان الجمع.

ب - أشياء صغيرة متشابهة بجانبها بطاقة واحدة ولها نفس المواصفات.

حـ - أشياء مختلفة متنوعة الحجم يمكن أن تكون البطاقات تحتها لكل نموذج بطاقة.

ء - أشياء متنوعة كلها فى بطاقة واحدة.



(شكل رقم ٤)

- أسوار كاملة أو غير كاملة:

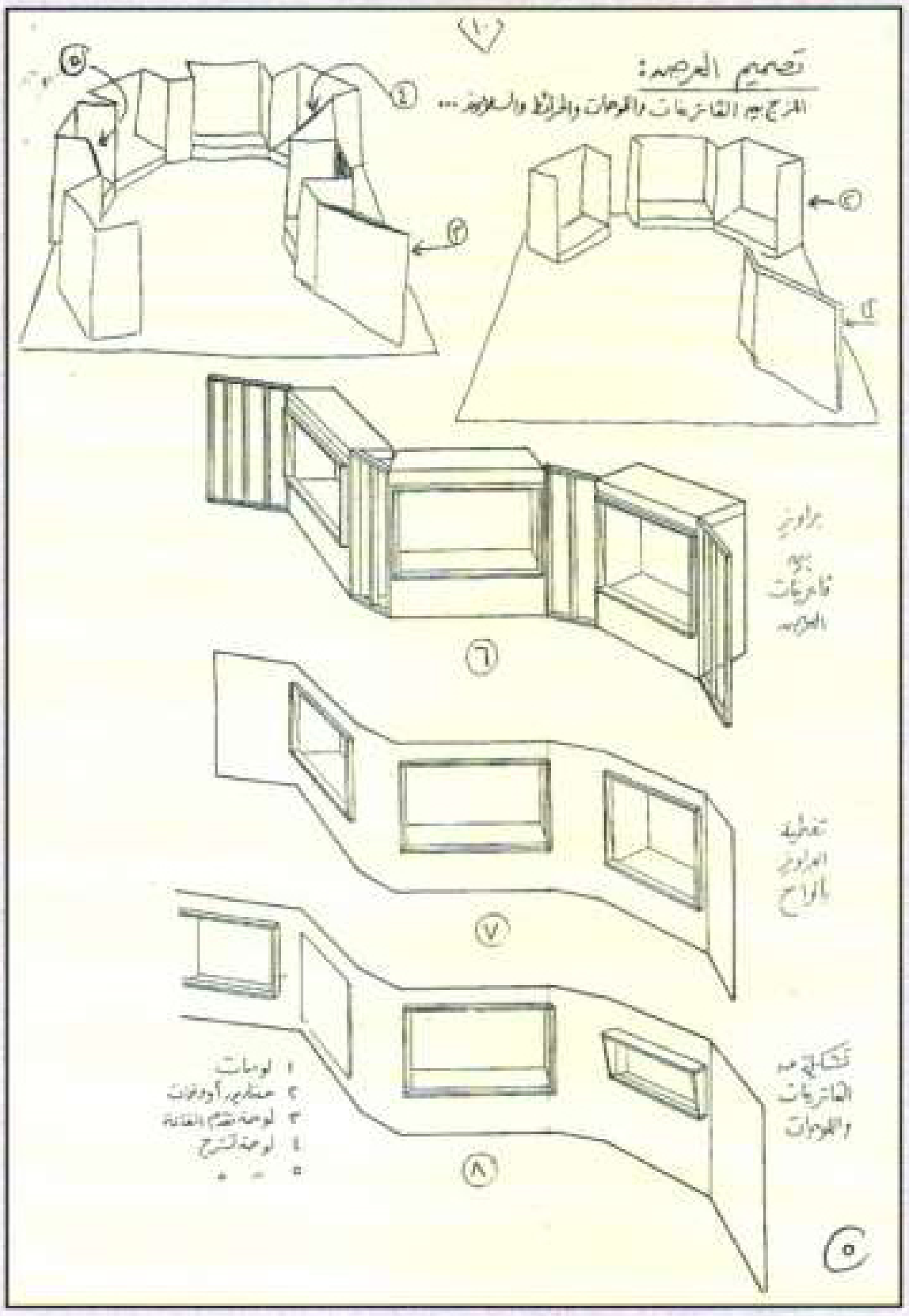
عندما تكون الفترينة مغلقة تعطى الإيحاء بأن المعروض هو كل شيء، أما إذا كانت مفتوحة فيوحى بأن هناك المزيد.

- المزج بين الفتارين (شكل رقم ٤):

ويتميز هذا العرض بترتيب المعروضات بحيث إن الزائر يرى ما يريد رؤيته أولاً. فالجدران لم تعد مأوى من المناخ ولكن يمكن خلق عالم آخر بداخلها، وهو جو العرض. وذلك ما يوضحه الجزء العلوى من الرسم، فهى تصلح لأن تكون عنوانًا للمعرض وتوضع بميل لراحة الزائر، ووضع لوحة الاستقبال عادة ما يحدد المعرض باتجاه الكتابة بالإنجليزية أو العربية أو الاثنين معًا. والاتجاه عادة ما يكون مع عقارب الساعة وغالبًا ما توضع باللغة الإنجليزية.

والفكرة هى وجود فترينة تليها لوحة للشرح، والغرض منها المزج بين اللوحات وصناديق العرض والفتحات.

يمكن أن تكون البراويز أو الفواصل حائطًا من الخيش المدهون مما يعطى إحساسًا بالعفوية والبساطة، ويتفق مع الحياة التقليدية ويتناسب مع نوعية النماذج المعروضة، ويعطى إحساسًا بدفء المكان.



(شكل رقم ٥)

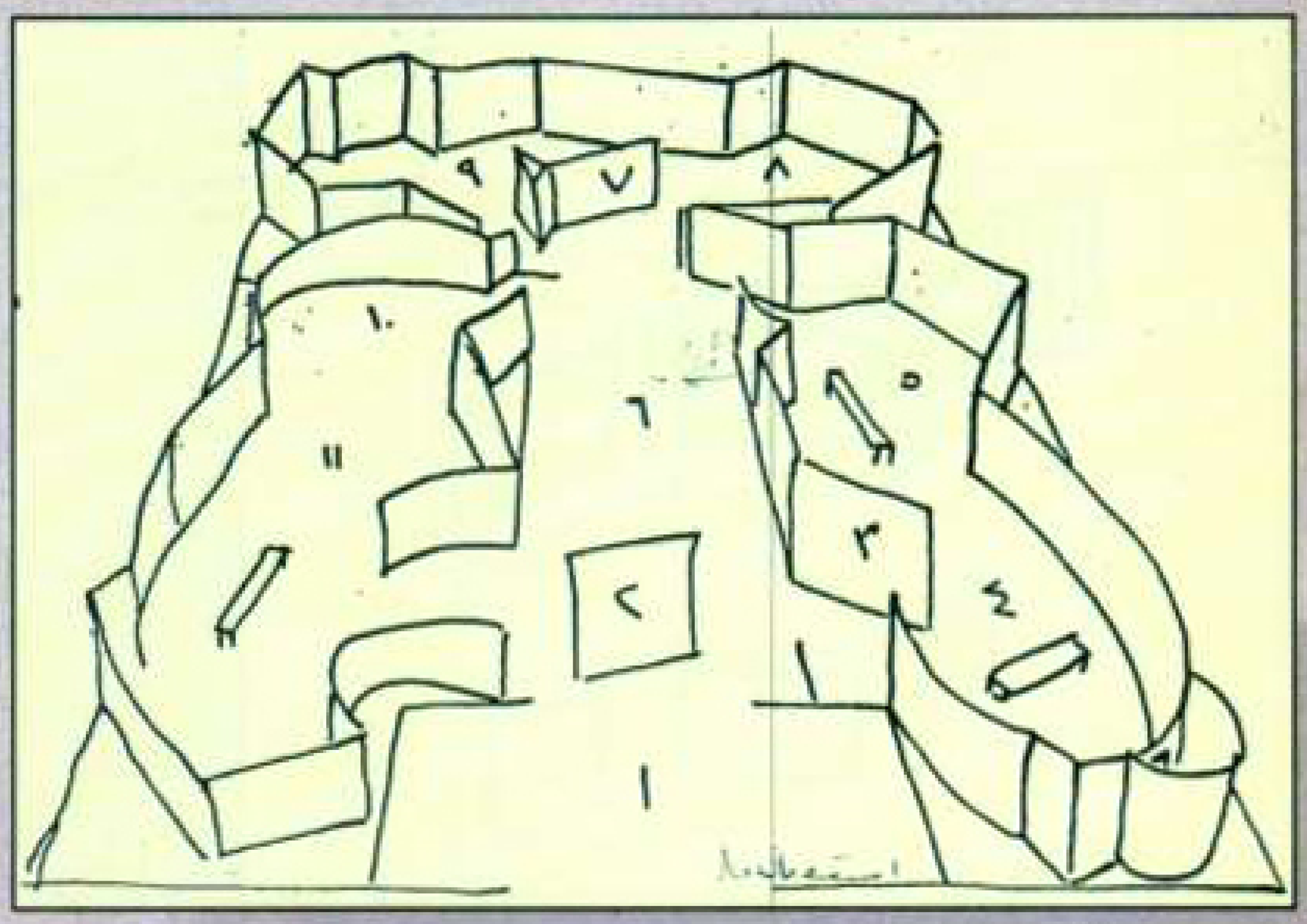
الزوار:

الزائر هو الأساس فى المتاحف التى قامت من أجل توفير المعلومة والثقافة لروادها، والاطلاع على ثقافات الآخر، ومن أجل التذوق الفنى والارتقاء بالشعوب. والمتاحف هى عنوان الحضارة فى أى مكان بالعالم .

وزوار المتاحف نوعية خاصة، إما أن يكونوا من السائحين وهم الأغلبية أو من الدارسين للفنون أو من المثقفين والمهتمين بحضارات الأمم، لذا يجب الاهتمام بعدة نقاط أساسية ليكون المتحف ناجحًا:

- يجب تزويد الـــزائر بمعلومات جديدة عن المقتنيات، بطـــريقة بسيطة.
- لا بد من التعامل مع الزائر من النواحى العاطفية بمعنى عرض المقتنيات بطريقة واضحة ومريحة حتى لا ترهق المشاهد.
- عدم تكديس المقتنيات أمام الزائر.
- أن يختار أمين العروض ما يفيد ولا يشتت.
- الكتابة الشارحة للبيانات يجب أن تكون واضحة وسليمة.
- أن يكون دائمًا للفترينة عنوان كبير، وإذا كان لدى الزائر وقت سيقف لقراءة التفاصيل.

● إذا كانت العروض جيدة ومنظمة وراعت حركة الجمهور فأقصى وقت لوقوف الزائر يمكن أن يكون دقيقتين، لذا يجب أن تكون المعلومة مركزة وبها كل البيانات، وتقرأ فى مدة دقيقتين.



١ ـ توجيه الزائر فى خط معين.

٢ ـ مدخل به خدمات (استقبال).

٣ ـ لوحة ضخمة (عنوان عام) توضح ماذا يوجد بالقاعة.

٤ ـ لوحة خاصة بالقاعة الأولى تؤدى بالزائر إلى الداخل.

٥ ـ الجزء الأول من القاعة.

٦ ـ الجزء الثانى من القاعة.

٧ ـ الممر الرئيسى.

٨ ـ لوحة خاصة بالقاعة الثانية.

٩ ـ الجزء الأول من القاعة الثانية.

١٠ ـ الجزء الثانى من القاعة الثانية.

١١ ـ الجزء الأول من القاعة الثالثة.

١٢ ـ الجزء الثانى من القاعة الثالثة.



حنا نعيم حنا

أسعد نديم

عَوْد الثقافة إلى الوحدة الأولية

استغرقت وقتًا طويلاً حتى أخرج من خلف معطف الأستاذ الدكتور أسعد نديم، فكما يقول الأدباء الروس عندما يمدحون أنفسهم «كلنا خرجنا من معطف جوجول»[1]، فأنا من الزاعمين أنى أعرف أسعد نديم معرفتى بالرمزية التى تناولها تشارلز تشادويك [2] عن الشعراء الفرنسيين، رمزية المحاولات المضنية لاكتشاف ما وراء الفكر والمتعة، التى تدركها عندما تمسك بفكرة بين يديك ثم لا تلبث أن تتركها فى محاولات أخرى لكشف الفكرة التى تليها، خاصة أمام شخصية مثل أسعد نديم، لا يتكلم كثيرًا ولا يحاور ولا يجادل ولا تسمعه أبدًا يقول «نظريتى أو فكرى» أو «منهجى»، لكنه حول حياته وعمله إلى نموذج فكرى فلسفى فريد، لم يشرح شيئًا عن نفسه، لكن تركنا نستكشفه بأنفسنا، حتى إن مفكرته الصغيرة فى جيبه كانت ملجأ لنا عندما نتخبط فى الزمن، فمعطف أسعد نديم كان فضفاضًا وعندما سقط المعطف انكشفنا فصرنا نلتحف بخيالنا.

استطاع أسعد نديم بجدارة منقطعة النظير أن يقبض على مفردات الفكر الإبداعى التقليدى، ويستخرج خلاياه الأولى مثلما فعل علماء الخلايا الجذعية [3]، كمفكر استطاع أن يدرك ما حول الشكل المادى التقليدى من قيمة ثقافية ودور فى الثقافة الكلية، تجعله قريبًا من فكر الفيتش كقوة يتضمنها العمل المادى بصرف النظر عن مادته.

كما حدد أسعد نديم مدخلات العمل فى الفولكلور التطبيقى ومخرجاته، والعمليات العقلية التى يمر بها، وحدد ما هو عام وما هو خاص فى الإبداع [4]، واختار الخلية المادية الثقافية الأولى كوحدة حسابية كما فى فكر «الموناد» للبينتس، وتبنى المفهوم اللاتينى واليونانى عن مفهوم الفن وعلاقة الفن بالصناعة، وسلك مسلكًا لتطويع المواد يجعلنا نعيد النظر فى مفهوم المادة والعمل الفنى فى فلسفة وعلم الجمال، ونظر إلى علم الفولكلور نظرة فلسفية أفقية لا تتراكم تاريخيًا، واستعاد الراقات التاريخية للمجتمع المصرى، وقدم النموذج فى الدرب

(١) "المعطف" (١٨٤٢)، قصة لأديب روسيا الأول نيقولاى جوجول ١٨٠٩ ـ ١٨٥٢ مؤسس الواقعية فى الأدب الروسى، ومن أشهر رواياته "المفتش العام" و"المعطف". وقد اهتم فى أدبه بالفولكلور الأوكرانى والألفاظ والأمثال الشعبية الأوكرانية.

(٢) تشارلز تشادويك مؤلف كتاب "الرمزية"، ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، وتبنى مفهوم الرمزية من خلال الشعراء الفرنسيين أمثال مالارميه، وبودلير وفيرلان فى نهاية القرن التاسع عشر، وهى فن إثارة موضوع حتى تكشف فى النهاية عن حالة مزاجية معينة عن طريق سلسلة من التكشفات، ويقول مالارميه «أن تسمى الشىء مباشرة معناه أنك تقضى على أكبر قدر من المتعة المستخلصة، حيث إن هذه المتعة تتضمن عملية الكشف التدريجى، والممارسة الكاملة لهذه العملية الغامضة هو ما يصنع الرمزية».

(٣) نود الإشارة، كما سنوردها بالتفصيل، أن أسعد نديم كانت قضيته الأولى من وجهة نظرى هى الكشف عن الخلية الثقافية الأولى وتحليلها وإعادة إنتاجها، ومن خلال ذلك يمكنه بناء صروح ثقافية من راقات تاريخية للحضارة المصرية. هذه الفكرة وإن كان لها أصول فلسفية. إلا أن أحدث العلوم والكشوفات العلمية أصبحت تنتهج نفس الفكر والأسلوب، وهى خطوة هائلة فى تكامل المنهج العلمى بين العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية. فالبيولوجيا الخلوية تدرس الخلية ومكوناتها وخواصها حتى تعرف الكيفية التى من خلالها تتوالد الخلايا بالإضافة إلى كيفية فهم إشارات الخلايا، وصولاً لعلم الخلايا الجذعية مصدر المستقبل فى مجال الطب الاستبدالى، حيث سيتمكن الإنسان من استبدال الأعضاء التالفة، والقضاء على مرض السرطان وفشل القلب.

(٤) راجع "الإبداع العام والخاص"، الكسندرو روشكا، ترجمة: غسان عبد الحى، الكويت، عالم المعرفة، ١٩٨٩، عدد ١٤٤، وبخاصة نموذج البناء العقلى للكشف عن مدخلات ومخرجات الإبداع لجلفورد للوصول إلى طريقة التفكير الإبداعى، ص٥٢.

الأصفر، وتبنى قضايا منهجية انسحبت بفعل النقد الشديد لها وطورها وتبناها، مثل قضية «الأمشق» فى تعليم الفنون، وسلك بها مسلكًا فى حفظ التراث بحيث كان لا يمكن أن يتصل ويتواصل بدونها، كما فى طريقة التعلم التى ابتدعها فى معهد المشربية [٥].

(٥) أسس أسعد نديم معهد المشربية ونقل فكره النظرى من خلاله إلى فكره التجريبى للوصول إلى مرحلة الفولكلور التطبيقى.

كما استطاع أن يتواصل ويتصل بصرف النظر عن الفروق الزمنية والمكانية لأصول الإبداع من منبعها، على نحو ما أبدع "كريان فون" فى القيادة الموسيقية، واستطاع أن ينتهج منهج الإفاضة الروحية [٦] ويصل إلى عمق العمل حتى تنساب الجملة الموسيقية كالبللور، إلا أن نديم تفوق على كريان، فكريان يعمل على إبداع فردى أما نديم فيعمل على حضارة شعب، وحول أكوامًا من الركام والقبح إلى متحف مفتوح دون نوتة معدة سلفًا بكل دقة. وإنما نوتة أسعد نديم كانت مخزونه الفكرى والحضارى والموسوعى والإنسانى لمصر.

(٦) الإفاضة الروحية فكر يمتلك من خلاله العازف أو قائد الأوركسترا أو الموسيقى بصفة عامة بصيرة نافذة وعبقرية نادرة فى أن يصل إلى مكنون المؤلف الموسيقى الأصلى، وإن كانت تفصله عنه مئات السنين ويستحضر إبداعه ويضيف على إبداعه إبداعًا ويصل إلى مرحلة الاكتمال والامتلاء، مثل أيتونة قيادة الأوركسترا الكلاسيكية، هربرت فون كريان (١٩٠٨ - ١٩٨٩) عندما قدم موسيقى القرن التاسع عشر.

كانت الوحدات المادية الأولية الشغل الشاغل لأسعد نديم واعتبرها جواهره، وكان يعلقها على جدران مكتبه، واتفق هذا الفكر مع فكر المفكر والفليسوف جوتفريد ليبنتس مؤسس مذهب الذرات الروحية [٧]. فقد اتجه ليبنتس إلى استخدام لفظ النفوس للتعبير عن الوحدات الأولية غير المادية التى يتألف منها العالم، ثم استخدم ليبنتس لفظًا آخر وهو «المونـاد» وهى كلمة يونانية تعنى الوحدة الحسابية ولكنها تحولت إلى الوحدة المادية، وهى وحدة حية موجودة وجودًا فعليًا، وتعرف بأنها جوهر بسيط، وقد استخلص أسعد نديم الوحدات الحية على مدار تاريخ مصر الحضارى، وكشف أسرارها من خلال هذه التكوينات الثقافية المادية البسيطة، وكما يعبر ليبنتس فإنها ذرات روحية داخلة فى تركيب العالم، ويفهم من خلالها العالم على عكس فكر الميكانيكا الديكارتية التى تنادى بأن العالم يفهم من خلال الموضوعات الممتدة، فالذرات الروحية هى الخلايا المكونة لحقيقة الأشياء.

(٧) جوتفريد فيلهلم ليبنتس مؤسس مذهب الذرات الروحية «المونادولوجيا»، بالإضافة إلى فكره الفلسفى، فقد لفت أنظار أوروبا إلى مصر باعتبارها ميزان الشرق والغرب وهى ميزان القوى فى العالم وهو الذى وضع خطة مصر لنابليون بونابرت، عديد من التفاصيل، انظر فؤاد زكريا "مذهب الذرات الروحية" لليبنتس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.

ثم انتقل أسعد نديم لتحويل الجواهر الأولية أو الوحدات الثقافية الحية أو «المونـاد» إلى ما يسمى فى مدارس تعليم الفنون القديمة (بالأمشق) [٨]. والأمشق عبارة عن عمل يختاره معلم الفن، ثم يقوم الطلاب بتقليده بصورة طبق الأصل، ورغم سهام النقد التى وجهت إلى هذه المدرسة وتوقفها تمامًا فى بداية القرن العشرين، إلا أن أسعد نديم طور هذه المدرسة وجعلها ضمن أهم مدارس تعليم الفنون التقليدية، وحفظ بها التقنيات المتوارثة من الآباء والأجداد، ودرب أسعد نديم أجيالاً على هذه الوحدات حتى فاقت مثيلاتها المعروضة فى المتاحف.

(٨) الأمشق مدرسة قديمة لتعليم الفنون عن طريق محاكاة وتقليد نماذج وأعمال فنية من بعدين، وجهت لهذه المدرسة سهام النقد حتى انتهت من مصر تقريبًا عام ١٩١٦، وحلت محلها مدارس الفن الحديث التى تنادى بالحرية فى التعبير والتأثر بالمفكر الأمريكى جون ديوى، وتبنى أسعد نديم فكر هذه المدرسة وطور الأمشق حتى وصل إلى الأمشق المجسمة، بل إهتم أيضًا بالخطوط العربية، ولولا هذه المدرسة لضاعت إبداعات الخط العربى إلى الأبد، حيث إن المهتمين بالخط العربى لم يخضعوا للنقد الذى وجه لمدرسة الأمشق بل حفظوها وصاروا على دربها حتى اليوم.

ولم يكن إنتاج الوحدات عن طريق الأمشق إلا خطوة أعقبتها فكرة التصور وفق حركة الفكر، وهذه الخطوة كما عرفها هيجل لتعميق الوجود، والوعى بما هو جوهرى وما هو عرضى، وهذا الأمر يحتاج إلى وعى كامل وفكر موسوعى، استطاع أسعد نديم أن يحددها تمامًا لينتقل إلى الخطوة التالية التى يشير لها هيجل بالخطوة الجدلية الصحيحة، حيث التصوير يرتبط فيه الجزئى بالفردى،

والفردى بالكلى، منتقلاً من الأفراد إلى الجزئيات إلى الكليات، ثم من الكليات إلى الأجزاء، فالتصوُّر لا يكف عن الحركة [٩].

وعندما امتلك أسعد نديم الخلية والوحدة الحية، لاح الفجر وكشف عن تجربة غنية، واستطاع بحرفية أن يتجه إلى بناء الجزئيات ثم الكليات، وظهرت مجموعة الدرب الأصفر كتحفة معمارية لا مثيل لها فى العالم.

كما أن لأسعد نديم نظرة خاصة لعلم الجمال وفلسفة الفن، وخاصةً فى المفهوم المتعلق بالحرف والصناعات، وعلاقة المبدع بمادة الإبداع، فأسعد نديم يرى أن الصنعة والفن كلاهما طرف متواجد بنسبة فى الإبداع الشعبى، ويعد هذا المفهوم الإستاطيقى القديم المرادف للكلمة اللاتينية واليونانية، الذى يعنى المهارة التى تحقق لذة جمالية وتحقق فائدة عملية [١٠].

أما دور الوسائط المادية فى العمل الفنى، فعلى عكس ما طرحه علم الجمال من أن قوانين المادة تتحكم فى حرية الفنان وإمكانات تعبيره، أعد أسعد نديم معملاً لاختبار وتجهيز المواد المزمع استعمالها فنيًا فاستفاد من خواصها وقوانينها من جهة، وأعدها إعدادًا يناسب عملها الفنى من جهة أخرى، وبالتالى قد قرب مشكلات المواد مع المهارة والحرفية، ويمكننا أن نلاحظ ما أوردته سوزان لانجر فى كتابها «الشعور والشكل» عن أن المشكلات التكنيكية فى الفن ليست أمرًا سهلاً، ووجدت أن الفرق بين العمل الناجح من الناحية التقنية والآخر الذى أخفق، هو القدرة على حل المشكلات التقنية.

والملاحظ لأسعد نديم فى مكتبه يجده يجلس دائمًا فى منتصف المكان على رأس منضدة كبيرة متسعة، وحوله متعلقاته فى كل مكان من «النفوس» أو المفردات الثقافية أو «الجواهر» التى انتقاها وأدخلها فى مدرسة الأمشق، ثم يكوم كتبه على المنضدة فى أكوام أفقية متجاورة تحيط به أيضًا، فنظرة أسعد نديم من النوع الفلسفى الذى يتجه أفقيًا، فهو يستدعى الأفكار والنظريات والرؤى ويستخدمها، أيًا كان موقعها التاريخى، وأيًا كان مذهبها النقدى، فالأفكار لديه لا تحال إلى التاريخ، مثلما تتطور العلوم تطورًا رأسيًا حول محور تاريخها [١١]، فمحاوره دائمًا آنية وصفية، وللتأكيد على ذلك نجده ينتهج منهج فلاديمير بروب المورفولوجى، وإعادة بناء الراقات التاريخية التى اعتبرها علم الفولكلور ضمن تاريخ العلم.

فالفولكلور أو المأثورات الشعبية هى بالنسبة له فلسفة شعب، والأفكار لا تحال للتاريخ، فالمأثورات الشعبية لديه تتراكم أفقيًا حول تاريخها، ولا تتراكم رأسيًا كالعلوم الطبيعية، وبالتالى استحضر بسهولة ويسر، بعد أن امتلك المفردات، عن طريق منهج إعادة البناء التاريخى، راقة من راقات التاريخ الحضارى والإنسانى لمصر، وأعاد خلقها جلية أمام أبصار العالم فى متحف مفتوح بالدرب الأصفر، بعد أن كانت المنطقة عبارة عن ركام تموج بشتى أنواع القبح.

ولإيمان أسعد نديم بأن مفردات الثقافة الإنسانية نفوس حية كما فى فكر ليبنتس لم يترك المكان المتحفى الذى هو الكليات كما فى فكر هيجل، حول

(٩) راجع مفهوم التصوير ومهمته والإدراك عند هيجل فى "ظاهريات الفكرة" لهيجل، محمد فتحى الشنيطى، هيئة الكتاب، ١٩٩٥.

(١٠) انظر موضوع العمل الفنى والعمل الصناعى، أميرة حلمى مطر، "مقدمة فى علم الجمال"، دار النهضة العربية، ١٩٧٩، وتشير فى هذا الصدد أن أرسطو وأفلاطون فرقا بين فنون الشعر والموسيقى باعتبارها ناتجة عن الإلهام، أما الحرف كالتجارة والحدادة فاعتبراها «محاكاة» لأنها تتخذ الشكل الآلى فى إنتاجها.

(١١) انظر موضوع الفصل المنهجى فى الفكر العلمى الحديث بين المحور التاريخى والمحور الآنى الوصفى، صلاح فضل، "بلاغة الخطاب وعلم النص"، عالم المعرفة، ١٩٩٢، عدد ١٦٤.



المكان إلى مركز إبداع المأثورات المصرية[١٢] حتى نتمكن من وضع أيدينا على خلايانا الثقافية الأصلية، واحتفل بعيد ميلاد الجدران والأسقف والحجر، فآخر لقائنا به كان يحتفل بذكرى وعيد ميلاد الدرب الأصفر، فقد فطن نديم بحسه إلى ما فطن إليه جريجورى جاتشف فى كتابه "الوعى والفن"، فالمواد ليست موادًا وإنما قوى يحيط بها الفعل الاجتماعى حتى تصل إلى المقدس أو الفيتش.

ورحل أستاذى من مدار المادة إلى مدار الروح، رحل كما يقول بوشكين، ليس رحيل إنسان وإنما رحيل كون بأكمله.

(١٢) اسس أسعد نديم مع صفوت كمال واحمد مرسى مركز الإبداع الشعبى بالدرب الأصفر لجمع وتوثيق المأثورات المصرية وانتهت قاعدة البيانات الأولى لمعرفة العناصر وأماكنها، ثم يعقبها مرحلة التعميق والبحث العلمى والأفلام والوثائق التسجيلية، وكان أسعد نديم قد وعد زوجة المرحوم الموسيقار سليمان جميل أن ينشئ متحفًا للآلات الموسيقية الشعبية وهو ما قد بداه بالفعل بقاعدة بيانات للموسيقى الشعبية يعدها الآن محمد شبانة، وكان الوعد على غرار حلم سليمان جميل بعد أن أعد الموسيقى التصويرية لفيلم "الحرام" عام ١٩٦٥ بفرقة بسيطة للآلات الشعبية، واعتبرت موسيقى سليمان جميل علامة فارقة فى تاريخ الموسيقى التصويرية فى السينما المصرية.



عرض: صبرى عبد الحفيظ

المُدُن المَسْحُورَة في المُعتقدات الشَّعبيّة

تتعدد النظرات إلى الموروثات الثقافية والمعتقدات الشعبية الضاربة بجذورها فى أعماق الجماعة الإنسانية، وتتنوع حسب وجهة نظر الباحث فيها، إلا أنها فى النهاية مجموعة التصورات والأفكار التى تعتنقها الجماعة الشعبية نتيجة لخبراتها العميقة وتجاربها الإنسانية البعيدة، ومكابداتها لأجل حياة إنسانية، وتعد الدافع الخفى وراء احتفاظ الجماعة الشعبية بكثير من عاداتها وممارساتها الموروثة، وإذا كان من غير الممكن الإمساك بالجذور عميقة النشأة لهذا المعتقد أو ذاك، فلا أقل من الكشف عن الآليات التى تستخدمها العقلية الشعبية لكى تتبنى وتحافظ على استمرارية هذه المعتقدات الموروثة وتعيد إنتاجها وبثها.

وفى بحثه الذى يحمل عنوان "المدن المسحورة والمعتقدات الشعبية.. دراسة ميدانية فى بعض قرى واحة الداخلة"، وحصل عنه على درجة الدكتوراه من المعهد العالى للفنون الشعبية، يحاول الباحث والشاعر الدكتور فارس خضر شاذلى رئيس تحرير مجلة "الشعر"، رصد المعتقدات المتصلة بفكرة المدن المسحورة وتجلياتها فى الإبداع الشعبى بالواحات وتحليلها، وذلك بإعادة قراءة الموروث السردى المدون والشفاهى حول هذه المدن، ورصد الأسس المنطقية التى تجعل الجماعة الشعبية تعتقد فى وجودها، وكذلك بالرجوع إلى التاريخين الواقعى والميثولوجى للمنطقة، وجمع نصوص هذه المدن من التراث العربى المدون فى الأدبيات الجغرافية والتاريخية وكتب الرحالة وغيرهم ممن أوردوا ذكر الواحات ومدنها المختفية أو المسحورة. ويخلص خضر إلى أن المدن المسحورة أو المطلسمة أو المخفية أو المستورة أو الباطنة هى مترادفات يتواتر ذكرها بالمعنى نفسه، للدلالة على نصوص شعبية وردت فى بعض المدونات، وذلك للإشارة إلى مدن لا تتبدى إلا لمن يضل الطريق فى الصحراء، فإذا ما تراءت للتائه ولجأ إليها فنجا من موته المحقق ورأى ما بها من خيّرات، دلّه أحد ساكنيها على طريق العودة، غير أنه ما يلبث أن يفكر فى الرجوع إليها مصطحبًا أهل بيته وذويه، لكنه لا يجد لها أثرًا عند عودته.

لكن ما الذى حمل خضر - الذى يعد شاعرًا من المبدعين والمهتمين بمجال قصيدة النثر - أن يبحث فيما وراء تلك المدن المسحورة؟ وتأتى الإجابة على لسانه فى مقدمة الدراسة بالقول إنه بدأ فى تتبع المعتقدات والنصوص المدونة التى يرد فيها ذكر هذه الواحات المسحورة حتى اكتشف أن ثمة معتقدات ذائعة فى الواحات الداخلة حول مدينة مسحورة يطلق عليها اسم "زرزورة" وتكاد هذه المدينة تتطابق فى صفاتها مع تلك المدن التى تتحدث عنها النصوص المدونة، ومع معتقدات المدن المختفية الطوافة الذهبية التى تظهر للبسطاء كمكافأة على أعمالهم الصالحة مثل "إرم"، تلك المدن المثقلة بماضيها الأسطورى والدينى. ويهدف خضر فى النهاية من دراسته إلى وضع تلك

المعتقدات على أساس منطقى، والكشف عن البنية المنطقية وراء وجودها وعن وظائفها ومبررات استمراريتها، أو بمعنى آخر، الكشف عن الضرورات المنطقية والجمالية التى جعلت هذه المعتقدات حيّة تتوارثها الأجيال المتعاقبة.

جاءت دراسة "المعتقدات الشعبية والمدن المسحورة"، فى مقدمةٍ وستة فصولٍ، وملاحق بالتطبيقاتِ الميدانية. يتناول الفصل الأول منها: الإطارَ النظرىَ والمنهجى، وحدد فى هذا الفصل خمسة أهداف هى: تحليل معتقدات المدن المسحورة وعناصرها كما تتجلى فى المأثور الشعبى لمجتمع البحث، والكشف عن علاقة المعتقدات المتصلة بفكرة المدن المسحورة بالمجتمع الذى يتبناها ويعيد إنتاجها، ورصد نقاط الاتفاق والاختلاف بين هذه المعتقدات المدونة فى المصادر التراثية وتلك المجموعة ميدانيًا، وتحديد وضعية هذه المعتقدات فى منطقة البحث وبيان العوامل التى تؤدى إلى تبدل صورها وتهدد وجودها، والكشف عن الوظيفة التى تلعبها هذه المعتقدات داخل النسق الثقافى لمجتمع البحث.

وانطلق الباحث فى دراسته من مجموعة من الفرضيات أهمها: المعتقدات المتصلة بفكرة المدن المسحورة هى حصيلة للنسق الثقافى لمجتمع البحث وتتماشى مع معتقداته وقيمه وتصوراته، وأن رموزها تشير إلى تجارب إنسانية عميقة؛ وكذلك إلى تجارب اللاشعور الجمعى، هذه المعتقدات الشعبية هى بقايا التأملات والخبرات القديمة للإنسان الشعبى ونتاج إبداعى لقواه الشاعرية، تعكس حلمه ورغبته الملحة فى تغيير واقعه والوصول إلى المدينة الفاضلة، ومعدل انتشار هذه الحكايات وتداولها يزداد فى المناطق الصحراوية المعزولة؛ كذلك فى الفترات التى تزداد بها وطأة الظلم الاجتماعى والسياسى. وانتشار المعتقدات التى تدور حول حكايات المدن المسحورة بواحة الداخلة ناتج عن الطبيعة الجغرافية بها؛ بسبب قربها من بحر الرمال الأعظم الذى يفصل الصحراء الغربية عن الجماهيرية الليبية؛ ووجود التربة الرملية المتحركة بها، والعزلة الجغرافية للواحة، والخوف من ارتياد مجاهل الصحراء؛ أدتا إلى خلق عدد وافر من هذه الحكايات، وعدم انصياع أهل الواحات للسلطة المركزية بشكل كامل إلا منذ قرنين فحسب؛ مما جعلها ملجأ للفارين من هذه السلطة فى فترات تاريخية متباينة.

ويعرض الباحث فى دراسته لبعض ما أنتجه سابقوه فى هذا المجال ومنها: "مع الفارابى والمدن الفاضلة" للباحث فاروق سعد، و"جغرافيا الوهم" للباحث حسنى زينه، و"إرم ذات العماد.. البحث عن الجنة" للباحث فاضل الربيعى، وفى هذه الدراسة يقر الربيعى بأن قصة "إرم ذات العماد" تعد مثالاً لعملية إعادة إنتاج العربى لأساطير الأولين.

ويقدم خضر دراستين آخريين قدمتا جهدًا واضحًا فى المجال ذاته، وهما: "البحث عن جنة الفردوس" للباحث مزهر الخفاجى، و"الواحات المختفية" للكاتب والروائى الإنجليزى بول سوسمان، الذى سرد فيها المحاولات التاريخية التى جرت لاكتشاف الواحة المختفية "زرزورة" بدءًا من جيرهارد رولفس فى نهاية القرن التاسع عشر (١٨٧٤) ثم رحلة الأمير كمال الدين حسين وأحمد حسنين باشا ثم الاستكشافات التجسسية التى قام بها لاديسلوس الماشى وباتريك كلايتون سنة ١٩٣٢، وهو بالطبع لا يصفها بالتجسسية لكنه يشير إلى علاقة رحلاتهم بالحرب العالمية الثانية.

واختار الباحث فارس خضر سبع قرى فى الواحات الداخلة ذات عمق تاريخى بعيد بالإضافة إلى مدينة موط، وهى: بلاط والبشندى والمعصرة وأسمنت والهنداو والجديدة والقصر، كما اختار ثلاث قرى حديثة النشأة هى: الراشدة وعين القضا والموهوب، وذلك من خلال محكات من بينها حداثة أو قدم النشأة ومواقعها بالنسبة لعاصمة الداخلة موط وكذلك تعداد ساكنيها والمستوى الاقتصادى والتعليمى لأفرادها.

ويعرض الباحث فى الفصل الأول طريقته فى الدراسة، التى انقسم العمل فيها إلى مرحلتين، مرحلة مكتبية وأخرى ميدانية، وبدأ المرحلة المكتبية برصد ما كتب عن واحة الداخلة سواء فى التراث العربى، أو فى الكتابات المعاصرة، وقد أسفرت هذه المرحلة عن رصده لما يزيد على خمسين مصدرًا تراثيًا، وبدأ العمل الميدانى فى هذه الدراسة فى نهاية شهر أكتوبر ٢٠٠٧ وانتهت المرحلة الأولى من الجمع مع منتصف شهر ديسمبر، ثم بدأ الباحث عمليات تفريغ الشرائط، وتوالت الزيارات الميدانية إلى قرى الواحات على فترات متقطعة طوال عام ٢٠٠٨ لاستكمال عمليات الجمع

أو توثيق معلومات عن الرواة، وقد استمرت علاقة الباحث بمجتمعات الدراسة متصلة حتى قبيل طباعة الرسالة بأيام قليلة.

استعان الباحث بأدوات المنهج الأنثروبولوجى مثل المقابلة والتسجيلات الصوتية والتصوير الفوتوغرافى، إلى جانب الرواة والإخباريين، وقد أسفرت الدراسة الميدانية عن التسجيل مع ثلاثين إخباريًا، وبلغ عدد ساعات التسجيل ما يقارب الستين ساعة، وبعد الانتهاء من عملية التفريغ والتدوين والتوثيق توصل الباحث إلى عدد من المؤشرات الأولية حول المادة المجموعة.. كان أهمها: أن المرويات الشفاهية التى تتردد حول المدن المسحورة لا تنتمى من حيث بنيتها المورفولوجية إلى أنماط الحكاية المتعارف عليها: نظرًا لتكرار الحكايات نفسها من إخباريين متباينين، فاضطر الباحث إلى اختيار ما يمكن أن يطلق عليه "النص الأم"، إذ بعد مقارنته للروايات المتعددة للحكاية الواحدة، كان عليه أن ينتقى الرواية الأكثر اكتمالاً من وجهة نظره، وقد أورد فى الملاحق الروايات المتعددة لحكاية "أمنا الغولة"، كمثال على تعدد الروايات للنص الواحد. واستخلص الباحث معتقدات المدن المسحورة من خلال الروايات الشفاهية للإخباريين، مكتفيًا بإيراد بعض النماذج من هذه الروايات فى الملاحق. وقد توصل الباحث إلى عشرين نصًا من نصوص المدن المسحورة جاءت فى المدونات بدءًا من القرن الرابع الهجرى إلى العاشر، مما وضع يده على بعض السمات الفارقة بين النصوص الشفاهية والمدونة.

أما الفصل الثانى من الدراسة، فيتناول فيه الملامح العامة لمجتمعات الدراسة، ويقدم لمحة جغرافية لواحة الداخلة التى تعتبر الواحة الثانية من ثلاث واحات تتألف منها محافظة الوادى الجديد: الواقعة فى الجزء الجنوبى الغربى من صحراء مصر الغربية وتشترك فى الحدود الدولية مع ليبيا غربًا والسودان جنوبًا، أما حدودها الداخلية فتشترك مع محافظات المنيا والجيزة شمالاً، كما تشترك فى حدودها الشرقية مع محافظات أسيوط وسوهاج وقنا وأسوان.. وتبلغ مساحة واحة الداخلة ١٣٩٣٨٧كم٢ بنسبة ٣١,٧٪ من إجمالى مساحة المحافظة البالغة ٤٤٠٠٩٨كم٢. ويقطنها ٨٠٤٤٧ نسمة يمثلون ٤٥,١٪ من سكان المحافظة البالغ ١٧٨٣٢٥ نسمة. ويشير الباحث إلى أنها تحولت فى عصر الشهداء (نهاية القرن الثالث وبداية الرابع الميلادى) إلى ملجأ ومهجر لسكان الوادى الهاربين من الاضطهاد الدينى، حتى بلغ سكان الواحات جميعها فى ذلك الوقت نحو المليون - حسب تقدير حمدان - الذى يبدى اندهاشًا من أن الواحات قد "أهملت فى العصر العربى، عصر أبناء الصحراء، إلى أن تم الانهيار الكامل فى العصر التركى حين أصبحت الواحات معزولة مهملة كجزر المحيطات النائية". هذه العزلة التى تعبر عنها بدقة الجملة المتكررة فى كتابات الجغرافيين العرب حين يصفون الواحات بأنها "بلد قائم بنفسه غير متصل بغيره ولا مفتقر إليه"، فقد ورد هذا الوصف عند كل من "المسعودى: ٣٤٦هـ"، و"الأنصارى: ٧٢٧هـ"، و"ابن دقمان: ٨٠٩ هـ".

ورغم ما يبدو لزائر مجتمع الواحة الداخلة والقرى التابعة لها من تجانس وانسجام فى الموروث الثقافى والشعبى، فإن الباحث يؤكد أن هناك فروقًا تشير إلى تنوع وتعدد أصول السكان، وهو ما يظهر فى بعض عادات دورة الحياة، خاصة عادات الموت، إذ نجد أن هذه العادات، خاصة عادات الدفن، قد تختلف من قرية لأخرى، رغم أن القريتين لا تبعدان عن بعضهما إلا عدة كيلومترات، وأفضل مثال على ذلك قريتا "القصر" و"الموهوب"، بالإضافة إلى وجود سمات معمارية فارقة بين هذه المجتمعات، فغالبية العمارة الشعبية بالواحات بالغة التواضع تخلو من الزخارف أو العناصر الجمالية، فنجد البيوت مبنية بالطوب اللبن، من دور أو اثنين على أقصى تقدير.



وفى الفصل الثالث الذى عنونه الباحث بـ "المدن المسحورة بين جغرافيا الوهم والتاريخ الميثولوجى"، يعرض لانتقال معتقدات المدن المسحورة من الحيز الواقعى إلى الميثولوجى، ودور المأثور الجغرافى والتنوع العرقى فى ترسيخ هذه المعتقدات، ودلالات الإشارات التاريخية والجغرافية القديمة. ويرى الباحث أن للعوامل الجغرافية والتاريخية والارتباطات البشرية بين مختلف المجتمعات دورًا واضحًا فى ترسيخ وتأصيل المعتقدات الشعبية، فإذا كان ذلك البدوى التائه "عبد الله بن قلابة" فى الصحراء بعد أن ضلت إبله قد عثر على جنته المفقودة "إرم" فى صحراء اليمن، فإن التائه فى صحراء الواحات المصرية يماثله تمامًا، إذ يحمل كل منهما مرجعيات تاريخية تجعل فكرة هذه الجنة الأرضية ليست ميثولوجية بالكامل، فإذا كانت "جنة عدن" - التى لم تكن أسطورية تمامًا - عبّرت عن تلك الدرجة الرفيعة من التمدن التى شهدها الجنوب الزراعى فى مملكة سبأ، كذلك الأمر فى الواحات، هناك أيضًا تاريخ قديم من الوفرة الفائضة جعل الواحات يومًا ما سلةً للغلال فى العصور الرومانية. مشيرًا إلى أن لكل منهما - سواء الواقع على "إرم" أو الداخل فى "زرزورة" - جنته التاريخية المفقودة التى يرغب فى استردادها، حتى لو كان هذا الاسترداد العاطفى رمزيًا. وذلك لأن هناك أسسًا تاريخية لمدن عربية باذخة تلاشت، لكن ذكرها ظل كامنًا فى المخيلة العربية، فإذا بها تنتقل من الحيز الواقعى إلى الحيز الأسطورى، وإذا بهذه الأسطرة، لما هو واقع، تقوم بوظيفة تقديم المساعدة للمتلهفين لفهم ألغاز الماضى، وذلك بجعلهم يستردون - رمزيًا - شيئًا ما يخصهم ما عاد بالإمكان استرداده بأية صورة من الصور.

وتناول خضر فى الفصل الرابع معتقدات المدن المسحورة وعناصرها. ويرصد الباحث الرحلات الحديثة للبحث عن المدينة المسحورة "زرزورة" فى التاريخ الحديث، ويعتقد الباحث أن بلورة الملامح العامة لمعتقدات المدن المسحورة لا تأتى كعملية خلق إبداعى منبت الصلة بالموروث، كما لا يمكن أن تكون نتاجًا خالصًا لعمليات التخيل وحدها. بينما هى فى النهاية مزيج متجانس بين الاثنين "الموروث والمتخيل"، مزيج أكسبته التجربة الحياتية للجماعة الشعبية والتقادم والرغبات اللاشعورية الدفينة لهذه الجماعة رسوخًا واستمرارًا عبر الزمن.

وحسب ما انتهى إليه فى دراسته فإن مدينة "زرزورة" - كغيرها من مدن ميثولوجية عربية - يعد الاعتقاد فى وجودها راسبًا من رواسب معتقد قديم عن الحنين إلى الجنة، حين كان ذلك الحنين الأسطورى الملازم للإنسان، فى العودة الدورية الرمزية إلى المكان الأول، سمةً مشتركةً ذات طابعٍ إنسانى. ويرى أن تماثل المعتقدات حول هذه المدن المسحورة يمكن إدراجه فى إطار المبادلات الثقافية، والروحية بوجه أعم: لأن مختلف الجماعات البشرية القديمة كونت أرضيات مشتركة عن المقدس وتجلياته، وفيما يتصل بالتصور العربى القديم عن الجنة.

ويذهب الباحث فارس خضر إلى أن هناك تماثلات بين معتقدات الأبدية فى مصر القديمة، وصورة الجنة فى المعتقدات السومرية وفى التوراة وفى المسيحية، وذلك استجابة لحقيقة جوهرية تتصل بطبيعة الأرضيات الثقافية والروحية المشتركة فى العالم القديم، على الأقل عالم الساميين. ويؤكد أن معتقدات العثور على الفردوس الأرضى سابقة تاريخيًا على معتقدات الجنة بتجلياتها المختلفة فى الديانات السماوية، ورغم صلة القرابة بين الجنتين، فإن التصورات الشائعة عن هذه الجنة الأرضية وثيقة الصلة بتلك النزعات الأسطورية لإنشاء نموذج أرضى عن الجنة السماوية فى صحراء الجزيرة العربية، والنموذج الناصع لهذا النزوع ما فعله شداد بن عاد حين بنى مدينة "إرم" ليحاكى جنته السماوية.

ويؤكد الباحث فى دراسته أن المدينة المسحورة تعد تجسيدًا مصغرًا أو بمعنى آخر محاكاة رمزية لصورة الجنة كما تقدمها الديانات السماوية تحديدًا، غير أن هذه الجنة بوصفها "المكان الذى تبعث إليه نفوس الموتى من المؤمنين الأتقياء، فتحظى بالنعيم الأبدى" يقدمها الموروث الدينى الرسمى فى صورة بالغة الدقة بحيث تشمل تفاصيل بنائها وأبوابها ودرجاتها وأنهارها وأشجارها وصفات أهلها وأول من يدخلها وسادتها وخدمها، غير أن العقلية الشعبية تخص الجنة السماوية - دون غيرها - بصفة الخلود، أو كما فى المعتقد المصرى القديم بالأبدية التى تعنى "استمرار الوجود فى المستقبل إلى غير نهاية". وينبه إلى أن المخيلة الشعبية تبتكر معادلاً رمزيًا تحاكى به الجنة السماوية تعتقد بوجوده

على الأرض، وبإمكان الوصول إليه أثناء الحياة وليس بعد انتهائها وفناء الأجساد، ويخلص إلى أن المدن المسحورة تمثل جنة أرضية سابقة على الجنة السماوية فى المعتقد الشعبى.

ويعرض الباحث بعضًا من المحاولات فى التاريخ الحديث للوصول إلى "زرزورة"، أو المدينة المسحورة، ومنها رحلتا أحمد حسنين باشا الاستكشافيتان، اللتان حكاهما فى ثلاث مقالات بمجلة المقتطف سنة ١٩٢٥، ثم أعاد كتابتهما بتوسع واستفاضة فى كتابه "الواحات المفقودة"، الذى صدر بالإنجليزية فى العام نفسه. ويشير الباحث إلى أنه برغم عدم مرور حسنين باشا بالواحات الداخلة فى رحلتيه، إلا أن العقلية الشعبية للجماعة تتصور أنه قام برحلة واحدة وليس اثنتين - وقائع لم تحدث بالطبع - كأن يروى الإخباريون أن حسنين باشا خلال مروره فى الواحات توقف بقافلته ليلاً فوق أحد الغرود الرملية العالية، فنظر ومن معه للسطح ليجد حدائق عامرة، وآبارًا جارية، وحيوانات مستأنسة تجوب المكان بحرية. فآثر ألا ينزل بهذه المنطقة العامرة ليلاً، وأن يبيت ليلته على مشارفها ليقصدها ومن معه فى الصباح، وحين طلع الصبح لم يجد لما رآه أثرًا. كما عرض لرحلة الأمير كمال الدين حسين ١٩٢٦، وكذلك رحلة لاديسلوس الماشى ١٩٢٩.

وخلص الباحث فارس خضر فى دراسته إلى عدة نتائج مهمة تتمثل فى:

* تعد معتقدات المدن المسحورة محاكاة رمزية لصورة الجنة كما تقدمها الديانات السماوية، إذ تجرى العقلية الشعبية توحدًا رمزيًا بين الجنتين الأرضية والسماوية ليصيرا متماثلتين، بحيث تقف معتقدات هذه المدن فى منطقة وسطى بين الدنيوى والمقدس.
* تحتفظ الذاكرة الجمعية بمعتقدات هذه المدن؛ لأن العقلية الشعبية تعيد إنتاج الخطاب الأسطورى القديم، المتوافق مع موروثها الحضارى والدينى، حول مدن الأولين المنسية والضائعة مثل مدينة إرم، وذلك بعد أن تعيد صياغة هذا الموروث صياغات جديدة.
* تنتمى معتقدات المدن المسحورة إلى الواقع الحياتى الذى أنتجها، وعلى الرغم من أن النصوص الدالة عليها تضع قدمًا فى جغرافيا الوهم، والقدم الثانية فى التاريخ الميثولوجى، إلا أن هذا لا يعنى انتماءها للوهم بشكل مطلق، ذلك لأنها نتاج خبرات وتجارب الإنسان القديمة وإحدى محصلات عراكه التاريخى فى مجابهة قسوة الطبيعة، ومقاومة الفناء.
* يلعب المأثور الجغرافى فى الواحات الداخلة دورًا فى تأكيد معتقدات المدن المسحورة، بحيث تبقى هذه



المعتقدات ماثلة فى الذاكرة الشعبية، من خلال الاستعادة الرمزية للقرى التى اختفت منذ أزمنة بعيدة، بفعل زحف الرمال المتحركة وجرى الرياح وانقطاع الطرق فى الواحة.

* تعمل العقلية الشعبية على استمرار هذه المعتقدات بأن ترفع بعض الأحداث التاريخية والأشخاص التاريخيين ـ الداعمين لهذه المعتقدات ـ من مستوى الواقع إلى مستوى الحدث الميثولوجى. ذلك لأن الذاكرة الجمعية للإنسان لا تحفل بالأحداث العادية إلا لفترة وجيزة من الزمن، لكنها تخلد ما تؤسطره العقلية الشعبية من أحداث وأشخاص تاريخيين.

* تبتعد معتقدات المدن المسحورة بوصفها صنيعة المخيلة الشعبية بقدر الإمكان عما يجافى الواقع المعيش، فإن أوغلت فى التعبير عن أشواقها للوصول إلى جنة أرضية، حرصت على أن تأتى هذه الجنة مجسدة لأشواقها وطموحاتها وأحلامها القابلة للتحقق، حتى وإن استعارت تيمات هذه المدن وعناصرها الرئيسية من الجنة السماوية كما يصدرها الموروث الدينى، فإن العقلية الشعبية لا تتجاوز فتنتسب إلى جنتها الأرضية من العناصر والمكونات مما لا يقدر عليه البشر العاجزون والمحدودة قدراتهم. ومن هنا فالخطاب الدينى رغم الإلحاح المكثف لم ينجح فى ترسيخ صورة الجنة السماوية لدى الجماعة الشعبية بحيث تتبنى مفرداتها المفارقة للواقع، وبقيت الجماعة محتفظة بصورة واقعية للجنة الأرضية، تتسق وتقديرها للحسى والملموس ونفورها من التجريدى.

* تعيد العقلية الشعبية الإنتاج الرمزى للموروث الميثولوجى، بحيث تصحح الأخطاء التراجيدية التى حدثت فى الماضى البعيد؛ تلك الأخطاء التى لا تقبل المراجعة والتصحيح. ففى معتقدات المدن المسحورة نجد ـ مثلاً ـ أن الأفعى التى أخرجت آدم وزوجه من الجنة السماوية، كما فى الموروث الدينى الشعبى، تقف كحارسة على بوابة "الدخول / العودة" إلى "الجنة/ الأرضية" المتخيلة.

* تنتقد الحكايات الشعبية السلطتين السياسية والدينية انتقادات حادة، تصل إلى حد تحقير رموزهما، وتعلى فى الوقت نفسه من شأن أصحاب المعرفة البدهية التصوفية، فى حين نجد نصوص المدن المسحورة المدونة والشفاهية لا تقترب من هاتين السلطتين مطلقًا، ليس خوفًا من بطشهما، ولكن لأنها تتجاهل وجودهما، وتقدم البديل النقدى لهما، ممثلاً فى هذه المدينة المسحورة التى يحكم أفرادها أنفسهم بأنفسهم.

إن معتقدات المدن المسحورة كما تنعكس فى الموروث الحكائى السردى بتجلياته الشفاهية والكتابية تلبى نزوعًا إنسانيًا ورغبة دفينة لدى الجماعة الشعبية فى امتلاك العالم عن طريق الحكى، وإعادة تشكيله كما تحلم به وتصبو إليه.

* تنتمى نصوص المدن المسحورة من حيث بنيتها المورفولوجية إلى القصة ذات الحبكة المحكمة، فالخط السردى يسير خطيًا نحو الذروة لتبدأ من مقدمة (خروج البطل باحثًا أو مطرودًا) وتسير فى خط سردى لتصل إلى نقطة الإثارة (التوهان فى الصحراء ثم الوقوف على أسوار المدينة المسحورة) ومحاولة الدخول، بما يعد وصولاً إلى ذروة الحركة الصاعدة، غير أن بنية النصوص المدونة تقف عند حد هذه الذروة دون أن تكمل الخط النازل، فلا دخول ولا حل ولا انفراجة.. بل نهاية مفتوحة تترك أسئلة هذه المدينة المسحورة معلقة فى ذهنية المتلقين، وهو ما يحفز المخيلة الشعبية لإعادة إنتاجها مرات ومرات فى أشكال مختلفة.

***

وتكونت اللجنة العلمية التى ناقشت الرسالة من: الأستاذة الدكتورة علياء شكرى أستاذ علم الاجتماع غير المتفرغ بكلية البنات جامعة عين شمس مشرفًا، والأستاذ الدكتور سميح شعلان عميد المعهد العالى للفنون الشعبية مشرفًا مشاركًا، والدكتورة سعاد عثمان أستاذ علم الاجتماع غير المتفرغ بكلية البنات جامعة عين شمس عضوًا، والأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الحافظ أستاذ الأدب الشعبى بالمعهد العالى للفنون الشعبية عضوًا. وقد منحت اللجنة الباحث فارس خضر درجة الدكتوراه بتقدير مرتبة الشرف الأولى مع التوصية بطبع وتداول الدراسة مع الجامعات المصرية والأجنبية.



عرض: سامى البلشى

زخارف الحرف الشعبية المصرية بين التراث والمعاصرة

إن الاهتمام بتاريخ الحرف الشعبية يؤكد التواصل الثقافى بين الأجيال، ويبرز الملامح الخاصة لطبيعة الإبداع الشعبى لكل منطقة، ولكل ثقافة. أى أن الفن الشعبى يرتبط بظروف المكان ومعتقداته واحتياجاته المرتبطة بالحرف الشعبية التى تلقى الضوء على شخصية المجتمع وفكره وثقافته.

عندما نذكر زخارف الحرف الشعبية تواجهنا أسئلة كثيرة منها: هل تحولت زخارف الحرف الشعبية إلى مجرد حلم نتذكره، ونحكى للأجيال عنه باعتباره كان؟.. هل أصبحت الزخارف مجرد مفردات يتناولها المصورون ويستلهمون منها فى لوحاتهم؟.. هل اندثرت الحرف التى تستخدم هذه الزخارف؟.. أسئلة كثيرة يجيب عنها سامى بخيت عبدالصالحين فى رسالته " زخارف الحرف الشعبية المصرية بين التراث والمعاصرة " التى حصل بها على درجة الدكتوراه فى الفنون التطبيقية.

جاء عنوان البحث معبراً عن موضوعه ومحدداً بالمكان والزمان، فقد حدد الباحث المكان بكلمة " المصرية " وتحدد الزمان بكلمتى " التراث والمعاصرة "، ولأن البحث يناقش الزخارف فقد بدأ الباحث بكتابة عنوانه بشكل زخرفى جميل فى الصفحة الأولى بعد الغلاف.

وأرجع سامى بخيت أهمية بحثه إلى ما يتضمنه من عناصر إيجابية تتصل بعدة مجالات إلى جانب ارتباطه بعادات وتقاليد شعبية متأصلة ذات أبعاد كثيرة منها: العمل على تطوير أساليب التقنية، وإيجاد الكثير من الحلول التى ترتبط بالموضوعات الزخرفية مع التأكيد على العمق الثقافى وتأصيل الوحدات الزخرفية التى يتم توظيفها فى أى تصميم.

أيضاً.. المحافظة على الأصالة الفنية ومقومات الإنتاج الشعبى اليدوى فى مواجهة التغيرات السريعة فى الثقافة المعاصرة، وتأثير الحداثة والمعاصرة فى الحرف الشعبية فى النواحى الفنية والإنتاجية كافة، والتأكيد على العلاقة المتبادلة الوثيقة بين الفن الزخرفى

والمشغولات اليدوية، والكشف عن زخارف الحرف الشعبية فى العمائر الدينية والمدنية على مر العصور.

جاء عدد صفحات البحث ٣٢٤ صفحة بخلاف الفهرس، والمقدمة والفصل التمهيدى، تضمنت ثلاثة أبواب تناولت (العلاقة بين الفن والحرف الشعبية على مر العصور ـ القيم الجمالية فى الحرف الشعبية المصرية ـ مدى تأثير التكنولوجيا والثقافة المصرية على مستقبل الحرف الشعبية).

طرح الباحث سامى بخيت فى مقدمته رؤيته بأسلوب فيه تشويق لقراءة بحثه الثرى والتعرف على ما أتى به من معلومات حول موضوعه، الذى وصفه بأنه يؤكد الوعى بالذات والثقافة الوطنية، ويثير حوافز العمل الإيجابى، وأن هذه الحرف تُعد تعبيرًا مباشرًا عن التواصل الثقافى بين الأجيال، ومدخلاً من مداخل الخبرة التطبيقية للمعرفة الإنسانية. كما أنها شكلت جانبًا مهمًا فى الحضارة المصرية، وعبرت عن التكامل الفنى فى الإبداع الشعبى المصرى.

توقفت عند تحديد وصياغة مشكلة البحث التى عرضها فى ثلاثة بنود، أرى أن البند الأول سبق البند الثانى والثالث، وكان يجب أن يأتى بعدهما باعتباره جزءًا من كل، فقد جاء فيه (خلو الكثير من الدراسات والمعاجم من التعريف بأهمية زخارف المشغولات اليدوية الشعبية). فى حين جاء البند الثانى شاملاً ومهمًا وهو (تزايد الحرف الشعبية الآخذة فى الاندثار تدريجيًا يستوجب بحث سبل المحافظة عليها وتطويرها بما يتلاءم مع التغيرات الحياتية السريعة السائدة الآن). كذلك جاء البند الثالث أقوى من الأول، فقد جاء فيه (انعكاس أصداء العلاقات المتشابكة إزاء التطورات العلمية والتغيرات المستمرة فى نمط الحياة المعيشية، يمثل جوهر المشاكل التى تواجه مستقبل الحرف الشعبية).

ارتبط هدف البحث مع المشكلة وقد اهتم بالكشف عن القيم النفعية والجمالية الفنية والتقنية للحرف اليدوية والشعبية، وذلك من خلال الدراسة والتحليل، والتعريف بالأبعاد التطبيقية للحرف الشعبية، والإسهام فى عملية تأصيل الفن الشعبى المصرى وحمايته، والتأكيد على دور الحرف الشعبية المصرية، ومعرفة أثر فلسفة الإنتاج الحديث وتأثير المعاصرة فى الحرف الشعبية.

وجاءت حدود البحث موضوعية مع ما سبق، فقد ذكر المحددات المكانية والزمانية من خلال دراسة العناصر والوحدات الزخرفية والكتابية والخطية المرتبطة ببعض الحرف من حيث تاريخها واستخدامها، ودراسة تحليلية للعناصر الزخرفية فى العمائر الدينية والمدنية، وأيضًا المتغيرات الخاصة بتأثير الحداثة وما بعد الحداثة فى الحرف الشعبية فى مصر.

استخدم الباحث المنهج الوصفى التحليلى لتحقيق المشاركة بالمعايشة والمقابلة المفتوحة والمغلقة، وإسهام وتوظيف العناصر الفنية والمقومات المكونة للحرف الشعبية فى أعمال فنية تطبيقية فى شتى مجالات التصميم الإبداعية.

قام سامى بخيت بتقسيم البحث إلى أربعة أبواب تحتوى على فصول عدة: جاء الباب الأول ليناقش العلاقة بين الفن والصناعة والحرف الشعبية على مر

العصور. ويضم فصلين، وهما: التعريف بالحرف الشعبية كعنصر متميز من عناصر الفن التشكيلى الشعبى، وآراء الفلاسفة فى الفن الشعبى. مع الدراسة التحليلية للمفاهيم والمصطلحات الواردة فى البحث، وحدود ارتباط الفن التشكيلى الشعبى بالحضارات المتعاقبة فى مصر.

الباب الثانى جاء بعنوان (القيم الجمالية فى الحرف الشعبية المصرية) ويضم بدوره فصلين، هما: استعراض ودراسة القيم الجمالية التشكيلية والتقنية فى الحرف الشعبية، وذلك من خلال التحليل الفنى لتلك العناصر ـ والتركيز على العناصر الزخرفية والخطية التى يتميز بها الإنتاج الفنى للحرف الشعبية.

الباب الثالث وعنوانه (تأثير التكنولوجيا والثقافة المعاصرة على مستقبل الحرف الشعبية والفنانين المصريين فى المجالات الإبداعية والتقنية الحياتية). ويضم فصلين أيضًا، هما: فلسفة الإنتاج الحديث وأسلوب العمل الآلى وأثرهما فى الحرف والصناعات الشعبية، وكيفية استلهام وتوظيف كثير من الفنانين والمصممين لزخارف الحرف الشعبية فى الأعمال الإبداعية.

أما الباب الرابع والأخير فيضم الجانب التطبيقى على أحد النماذج المختارة (قصر ومسجد الأمير محمد على بالمنيل)، وذلك من خلال فصلين، هما: توظيف مفهوم المعاصرة والحداثة عليه باعتباره شاملاً لمعظم عناصر العمارة الدينية والمدنية ـ استعراض الجانب التطبيقى للباحث.

الباب الأول

فى الفصل الأول من الباب الأول عرض سامى بخيت مفاهيم ومصطلحات البحث وآراء الفلاسفة فى الفن الشعبى ليؤكد أن الفن الشعبى المصرى محور مهم وطريقة حياة ذات طقوس روحانية مميزة. مؤكدا أن مفردات الفن الشعبى فى مصر تزخر بمجموعات هائلة من الرموز ذات الدلالات والعلامات والرسوم والأشكال والنصوص والكتابات التى تحتوى على القيم التشكيلية والتعبيرية على مر العصور منذ آلاف السنين، والتى بدأت بدائية وفطرية تفتقر إلى حنكة الرسام، وإلى قدرة الملون العارف بالنسب، وقواعد المنظور، ولكنها معبرة موحية مثلها مثل مفردات الوشم التى استلهمها الفنان المصرى المعاصر لما فيها من فطرة ورمزية معبرة.

تناول هذا الفصل تعريفات كثيرة بداية من تعريف الحضارة والتاريخ والفن والصنعة، وكذلك تعريف الزخرفة ومفهوم الوحدة الزخرفية، والأيقونة، ومفهوم الفن الشعبى موضوع البحث الذى جاء فيه: "الفن الشعبى هو الفن النقى المرتبط بفكر ووجدان شعب ما، فهو يعبر عن هويته الثقافية المتراكم رصيدها عبر ثقافات طويلة ممتدة فى المكان وعبر الزمان، والفن الشعبى ينسب للشعب بأكمله ولا ينسب لفرد بعينه، ويتضمن الإرث والموروث والتراث، ويرتبط الموروث بثقافة الكلمة والتراث بالمفضولات التى تتوارثها الأجيال جيلاً بعد جيل".

يتميز الفن الشعبى بالبساطة البعيدة عن التعقيد والمبالغة ودائمًا يرتبط بالإحساس المباشر للفنان الشعبى الذى يتفاعل مع ما ينتجه بمشاعره وبثقافته الفطرية النقية المرتبطة بأحلامه دون أى تزييف. من هنا تناول الباحث مفهوم زخارف الفن الشعبى ورموزها وفلسفة استخدامها، ثم انتقل بترتيب لافت إلى تعريف التصميم للتأكيد أن هذا الفن ليس

فنًا عشوائيًا ولكنه مرتبط بفكر ووعى الفنان الشعبى بالبناء والتخطيط المرتبط بالابتكار الحر الذى كان نتاجه العديد من الطرز.

كما تناول الباحث الكثير من الحرف فى محافظات مصر مثل (عروسة المولد ـ الفخار ـ الحصير ـ الخيام)، وتعرض للفنون التقليدية والصناعات الشعبية والفنون التطبيقية لكل هذه الإبداعات المرتبطة بالحرفية.

واستعرض آراء بعض النقاد والفلاسفة والفنانين فى الفن الشعبى لتفسير الفن وفلسفته ومكونات الفنان، وعكس ذلك على الفن الشعبى الذى يحقق التواصل الإنسانى من خلال رموز الزخرفة وما تحققه من قيمة.

وفى الفصل الثانى من الباب الأول الذى جاء تحت عنوان (حدود ارتباط الفن التشكيلى الشعبى بالحضارات المتعاقبة فى مصر) أبرز فيه دور الفنان المصرى القديم، وارتباط الفن التشكيلى الشعبى بالحضارات المتعاقبة فى مصر، وإلقاء الضوء على المنتج الفنى وخصائصه، وقد حدده الباحث بدءًا من الحضارة المصرية القديمة، فالوسطى، فالحديثة، ثم الحضارة القبطية، نهاية بالحضارة الإسلامية.

وتم إلقاء الضوء على المعالم الرئيسية فى هذه المراحل التاريخية من جهة ما تحقق من إنتاج فنى له علاقة بالفن الشعبى من نحت وتصوير وزخارف من جهة الجدران وخزف ونسيج ارتبطت بإبداع الحرفيين المصريين على امتداد أربعة آلاف عام، والعوامل التى أثرت فى كل عصر سواء كانت البيئة أو العقيدة، أو الحالة السياسية والاقتصادية.

الفن المصرى القديم

تناول البحث فى هذا الفصل المراحل التاريخية للفن المصرى القديم مدعومًا بمجموعة صور لأعمال فنية ترتبط بكل مرحلة تاريخية بدءًا من عصر ما قبل التاريخ الذى انقسم إلى خمس فترات، هى: تاسا، البدارى، العمرى، جرزة، والسماينة. وقد تميزت تلك الحضارات بالصناعات الشعبية وصناعة الفخار والنحاس، وزينت الأوانى الفخارية بالنقوش والرسوم التى تؤكد حب الفنان للطبيعة؛ وتأتى أهمية الصور المرافقة للموضوع فى إظهار الأساليب التى تناولها الفنان الشعبى فى هذه الحضارات المتعاقبة.

بعد ذلك تم تناول الفن الشعبى فى عهد بداية الأسرات وأهم ما ميزها من إبداعات تخص الفنان الشعبى، ورؤية الفنان عمومًا للأشياء التى يتناولها وكيف ينقل من الطبيعة وكيفية صياغة ما ينقله من وجهة نظره، فكل شىء له خصائصه: فمثلاً فى صورة الإنسان، صور الفنان جسم الإنسان من الجانب، أما العين والكتفان والسرة فمن الأمام وصور القدمين من جانبهما.

تناول هذا الفصل بعد ذلك فن التصوير فى مصر القديمة الذى تميز بأهمية خاصة لما تميز به من قيم ترتبط بالعقيدة الدينية والحياة الاجتماعية والزراعية والصناعية، وأيضًا لتنوعه وتحرره المتنامى، الذى وصل إلى درجة كبيرة من الحرية والتمرد على التقاليد فى عهد إخناتون وظهور كتابات هيروغليفية فى التصوير المصرى القديم مرسومة برموز من أشكال لبعض الحيوانات والطيور والأسماك.

وقد ركز الباحث على أهم الخصائص التى تميز التصوير فى مصر القديمة والتى أعطته مكانة رفيعة تميزه عن التصوير فى



الحضارات الأخرى. ركز الباحث أيضًا على الرمزية وسماتها المستوحاة من مصادر عدة، كما أوضحها الباحث، مثل النقطة والخط. وتناول العناصر الهندسية الزخرفية مرفقة بعدد من الصور التوضيحية تظهر الأشكال المختلفة لهذه العناصر مثل المربعات والدوائر، والعناصر الزخرفية الحية والنباتية.

العصور اليونانية والرومانية

بعد ذلك انتقل الباحث إلى التصوير فى العصور اليونانية والرومانية وأوضح تأثره بالفن المصرى القديم، وبرغم ظهور الملامح الإغريقية فإن الطابع الرومانى تقلص بعض الشىء، وأيضًا خرج عن الإطار الفرعونى. وضرب الباحث مثلاً على ذلك بوجوه الفيوم التى سجلت بانفعالات سريعة وبإحساسات شعبية مباشرة. وانتقل الباحث إلى الفن القبطى، وقدم دراسة تاريخية لنشأته وسماته ومقوماته والرمزية التى قامت على دعامتين من استنتاجه، هما: إهمال المادة إهمالاً تامًا، مع العناية بالروح: والتجريد التام والرمز. وركز الباحث على التصوير الشعبى فى العهد القبطى، وأوضح كيف أنه تأثر بالطابع البيزنطى والتصوير الشعبى، وأيضًا من الفنون اليونانية والرومانية. إلا أن الأسلوب الفنى بدأ فى الاستقلالية عندما تم تناول المنمنمات الدينية والمخطوطات والنسيج، والتصوير الذى ارتبط بالكنيسة بعد أن أصبحت المسيحية الدين الرسمى للدولة فى القرن الرابع.

وأفردت الرسالة مساحة لشرح الرسوم المائية من حيث الأسلوب التطبيقى. وقد انقسمت إلى ثلاث طرق، هى: طريقة التمبر Tembrea ، وطريقة إنكوستيك Encaustic وطريقة الفرسكو Fresco .

الفن القبطى

انتقل البحث إلى أنواع النسيج القبطى والزخارف المستخدمة وقد انقسم بدوره إلى ثلاث مجموعات رئيسية، هى: قباطى العصر الإغريقى الرومانى الذى امتد من القرن الثالث إلى القرن الخامس الميلادى - قباطى عصر الانتقال الذى امتد من القرن الخامس إلى القرن السادس - قباطى العصر القبطى الذى امتد من القرن السادس إلى القرن التاسع الميلادى، وأرفق الباحث الكثير من صور الأعمال الموضحة كل نوع من هذه الأنواع.

ثم تناول المخطوطات بأنواعها الأربعة بحسب اللغات المكتوبة بها: أ - مخطوطات مدونة باللغة اليونانية وهى أقدمها عهداً. ب - مخطوطات يونانية مترجمة باللغة القبطية. جـ - مخطوطات باللغة القبطية. د - مخطوطات باللغة القبطية وبجانبها الترجمة العربية.

كما تناول الباحث أهم ما يميز فنون العصر القبطى، وهو فن الأيقونات المرتبط بصور المسيح والسيدة العذراء والحواريين والرسل والشهداء والقديسين. ومعظم هذه الأيقونات يرجع تاريخها إلى القرن السابع وما قبله. وأعطى البحث لمحة عن فن الموازيك القبطى الذى تميز بالزخرفة وباستخدام اللؤلؤ كتطعيم زخرفى يزيد من روعته.

وأكد الباحث أهمية الرموز ومدلولاتها فى الفنون القبطية، وأنها كانت رموزًا إصلاحية بالأساس. وفى إشارة للباحث ذكر ما اعتقده علماء التاريخ أن الفن القبطى فن بيزنطى محلى، وذكر أيضًا أن هناك من يختلف مع هذا الرأى، وأن الفنان القبطى جنح إلى أسلوب الرمزية والتورية متجنبًا كل عناصر البذخ مقتبسًا الكثير



من العناصر المشتقة من الحضارات التى عاصرها واختلط بها مضيفًا إليها فكرًا جديدًا يتفق وعقيدته. وقام الباحث بعرض خاص لجميع الأشكال والرموز، فتناول بالشرح الأشكال النباتية برموزها ودلالاتها، وأيضًا الحيوانية، وأشكال الطيور، والأشكال الآدمية، وبعض الرموز الأخرى كالخبز والقربان، والصليب، والكنيسة، وهالة المجد، والشمس والقمر والنجوم وإشارة البركة والكتاب المقدس والجرس والخاتم.

الفن الإسلامى

تميز الفن الإسلامى بطابع خاص منذ نشأته، فقد حرص الفنان المسلم على إنتاج طابع خاص ملتزم لارتباطه بمعتقده الدينى، وقد أكد الباحث أن فنون الزخرفة الإسلامية تتلاقى مع مهارة الفنان المسلم فى تحوير أشكال الطبيعة، وعناصرها النباتية المتناسقة، مع ما يقدمه الإنسان من تصور تجريدى للوحدات الهندسية، هذا لتحديد شخصية الفن الإسلامى فى جوانبه الفنية والفلسفية، التى تمت كما جاء بالرسالة داخل إطار الفلسفة الشرقية وهى: كراهية تمثيل الكائنات الحية، التقشف، الاهتمام بزخرفة السطوح وشغل الفراغ.

وقد اعتمد الفنان على العناصر الخطية والنباتية والهندسية والأشكال الآدمية والحيوانية عن طريق إحساسه الفطرى، ففى الزخارف الخطية دخلت الحروف العربية وقام بالابتكار فى تشكيلها وتزيينها وتطويعها لكى تتحول إلى تكوينات جمالية. أما النباتية فقد ابتكر الفنان المسلم فى إنتاج تشكيلات نباتية، وخرج منها بتجريدات زخرفية كالزخارف النباتية التى أنتجت الأرابيسك من خلال تشابك العناصر فى تكوينات زخرفية، وأما الزخارف الهندسية فقد أكد الباحث أنها العنصر الأساسى فى عناصر الزخرفة الإسلامية، وقد جاءت بأشكال مبتكرة سواء استعملت فى العناصر والمخطوطات والتحف المختلفة. وذكر الباحث أن الفنان المسلم لم يهتم بالتعبير عن الأشكال الآدمية والحيوانية بشكل مقصود، ولكن تم استخدامها كوحدات زخرفية بحتة.

تناول البحث التصوير الإسلامى والخصائص التى تميزه من حيث الخامات والموضوعات التى يتناولها وذكر نوعين من التصوير، هما: التصوير الجدارى والفسيفساء. ثم انتقل إلى النسيج الإسلامى الذى بدأ فى أوائل العصر الإسلامى وفقًا للأساليب التى اتبعت عند القبط والساسانيين، وتتبع نموه وتداخل الزخارف والخطوط التى ميزته بالتنوع الثرى، ولم يترك الباحث السجاد الإسلامى لأهميته وانفراده عن غيره من سجاد العالم الإسلامى فمعظمه مصنوع من الحرير، وأن السجاد المصرى كانت صناعته متقدمة فى العصر الفاطمى، وقد وجد سجاد وبرى معقود يرجع إلى العصر المملوكى من القرن الخامس عشر والسادس عشر.

أفرد الباحث مساحة مناسبة للخزف الإسلامى لمكانته المتميزة والابتكارات الجديدة فى الأساليب والتنوع وإنتاج الكثير من المنتجات الخزفية المتميزة بأشكالها وأنماطها والأغراض الفنية المتباينة جماليًا ووظيفيًا، وظهرت المنتجات الخزفية من البلاطات الزخرفية النجمية المتكررة.

وركز الباحث بدرجة كبيرة على الزخارف الإسلامية فى مصر لأهميتها وارتباطها بدرجة كبيرة بموضوع البحث،



ولأن النقوش التى وجدت فى النسيج والخزف المملوكى تقترب إلى روح الفن الشعبى بدرجة كبيرة وحتى نقوش الصور التى كانت على جدران القصور طوال عهد المماليك وكذلك النقوش التى وجدت على الخزائن الخشبية.

وقد حظيت الزخرفة الإسلامية على الخزف باهتمام كبير فتكونت مدرسة للرسامين، يقومون بالنقش والزخرفة على ما ينتجه الخزافون.

وفى شرحٍ وافٍ للزخارف الشعبية فى النسيج الإسلامى تحدث الباحث باستفاضة عن مراحل نموه وتطوره وإبداع الشعبيين فى استخدامها ما بين القرن السابع عشر والقرن الحالى، كأنواع مناديل الرأس (مناديل بقويه محلاوى بدلايات). وتناول البحث الزخارف الشعبية فى الخيام والأعلام وما تتميز به من أبهة وعظمة كما جاء فى شهادة ابن خلدون عن الخيام فى القرن العاشر الميلادى إنما يصور لنا ما كانت عليه من أبهة وعظمة، ولعل الخيام استمرت فترة طويلة من الزمن فى مصر محتفظة بطابعها الفنى، وكانت تحاط بالزخارف، وفى بعض الأحيان تطرز عليها أشكال الرنك أو الشارات المرتبطة بكل مملوك، ولا سيما أن فرسان العرب والمماليك كان يتميز بعضهم عن بعض بالشارات والأعلام التى تصور وترسم تارة على الدروع، وأحيانًا تطرز على الثياب والخيام.

وانتقل البحث إلى الزخارف الشعبية فى المخطوطات العربية بمصر مؤكدًا أن التصوير الشعبى أو الرسوم الإيضاحية التى حليت بها المخطوطات العربية القديمة كان لها طابعها المميز منذ أن بدأت حركة التأليف والنشر فى القرون الأولى من العهد الإسلامى، وأكد البحث بأمثلة متنوعة فكرة التبسيط والابتكار فى الأشكال: فعلى سبيل المثال فى كتاب الإصطخرى الزاخر بالرسوم: نرى كيف يبسط الفنان أشكال الأنهار فيجعلها تتخذ أشكالاً زخرفية مجردة، وإن خالفت الطبيعة فهى توضح بعض المواقع بطريقة إصلاحية. فالفنان يحاول أن يبسط المواضع الجغرافية ويقربها إلى أذهان الناس بجعلها فى خطوط وأشكال ملونة بسيطة لها طابع جذاب.

الباب الثانى

فى الفصل الأول من الباب الثانى تناول الباحث القيم الجمالية لزخارف الحرف الشعبية وقام بتفسير تلك القيمة فى العمل الفنى من حيث وجودها ومعرفتها وطبيعتها واختلاف الفلاسفة فى تفسيرهم لوجود القيم، ورؤية البعض منهم أن للقيم وجودًا موضوعيا مستقلاً عن وجود الإنسان، وفسر الباحث أيضًا وحدة الموضوع الجمالى وخصائصه ودور الوسائط المادية فى التصميم والعمل الفنى، فالعمل الفنى موضوع مركب تدخل فيه عناصر حسية وخيالية وفكرية وهو لغة وتصميم، وحدد بعض المبادئ التى تستند إليها الصورة الفنية حتى ينجح العمل الفنى فى إحداث الاستجابة الفنية عند الجمهور. وأشار إلى أن أول هذه المبادئ هو: مبدأ الوحدة العضوية فى العمل الفنى ومعناها أن يكون العمل متكاملاً ومترابطًا وغير ناقص. أما المبدأ الثانى فهو مبدأ سيادة الموضوع الرئيسى فى العمل الفنى. أما المبدأ الثالث فيتلخص فى التنوع، وقد يحدث التنوع بإدخال أكثر من موضوع، أو قلب الموضوع أو عكسه. أما المبدأ الرابع فهو مبدأ التوازن، والمبدأ الخامس والأخير هو مبدأ التطور فى العمل الفنى.



كما تناول المضمون فى العمل الفنى الذى يرتبط بالمضمون الفكرى أو الخيالى ومدى صلته بالصورة أو الشكل والأهمية النسبية لكل منهما.

وانتقل إلى توضيح مفهوم زخارف الفن الشعبى وهو الفن النقى المرتبط بفكر ووجدان شعب ما، فهو يعبر عن هويته الثقافية المتراكمة عبر ثقافات ممتدة عبر المكان والزمان. وأورد الباحث العديد من خصائص الفن الشعبى منها: أن الفن الشعبى منسوب لثقافة شعب وليس لثقافة فرد، وتميز الفن الشعبى ببساطة اللغة التعبيرية والرمزية وثباتها بتناقله بين الأجيال، والبعد عن التوجهات السياسية.

وانتقل إلى الرموز فى الفن الشعبى التى تعتبر لغة تشكيلية يستخدمها الفنان للتعبير عن أحاسيسه وانفعالاته تجاه ما يحدث فى مجتمعه.

وذكر البحث الألوان المستخدمة فى الفن الشعبى بما تحمله من دلالات وتفسيرات ومعرفة، وهذه الألوان هى: الأبيض، والأسود، والأخضر، والأحمر، والأصفر، والأزرق، والبنى.. كما ابتكر الباحث جدولاً حدد فيه معظم الرموز وصورًا لأشكالها وكتابة مدلولها، كل هذا تحت عنوان: المدلول الرمزى لوحدات ومفردات الزخارف الشعبية المصرية.

ثم تناول هذا الفصل، الأسس النفسية للفن الشعبى، وسيكولوجية الرمز فى الفن الشعبى، والمقومات الجمالية للفن الزخرفى الشعبى، والأبعاد الفلسفية للفن الشعبى، والأسس المعيارية لقياس قيمة الفن الشعبى. ثم انتقل إلى خصائص التراث الشعبى الزخرفى، وذكر من هذه الخصائص: النماء، والتطور، والاستمرارية، والإلهام، والأصالة، والتحول، والقيم، والمرونة، والتفرد، والجذور، وتلقائية التعبير، والتجريدية الرمزية، والتوازن فى التكوين، والتسطيح الشكلى، والإيقاع العام فى الأشكال الفنية، والشفافية، والجمع بين الزمان والمكان، وكراهية الفراغ والبعد عن التفاصيل.

مصادر الفن الشعبى الزخرفى

طالما قلنا الفن الشعبى فإن مصادره تأتى مما يحدث من احتفالات لدى الشعبيين سواء كانت هذه الاحتفالات دينية أم اجتماعية، أم أسطورية مرتبطة بالمعتقدات، وجميع هذه الاحتفالات ينتج عنها رموز يستخدمها الإنسان للدلالة على وجود شىء ما، وتتلخص هذه المصادر فى النقاط الآتية: (مصادر الميراث الحضارى - رموز المصادر الدينية والعقائدية - رموز الأيديولوجيات - رموز الثقافات العالمية - رموز التداخل الحضارى - الرموز الغازية - رموز الإزاحة الثقافية للزخارف الشعبية).

ازدحم هذا الفصل بإلقاء الضوء على كل ما يخص الفن الشعبى من تعريفات وملامح وفلسفات وطرز، وعلاقة الزخارف الشعبية ببعض المجالات الحياتية والتطور التاريخى للزخارف الشعبية، وعاد إلى موضوعات الباب الأول ليتناول الزخارف الشعبية فى العصور الفرعونية، والعصور اليونانية والرومانية، والقبطية، والزخارف الشعبية فى العهد الإسلامى. أيضًا تم تناول مفهوم الفن الشعبى ووظيفته، والتصميم الجمالى فى الزخارف الشعبية، وأهميته. ثم انتقل إلى مقومات البناء الزخرفى الشعبى وأسس جماله، وعناصر بناء الوحدة الجمالية، والمدلول الكونى للنقطة فى الزخارف الشعبية، وأنواع الخطوط الزخرفية الشعبية، والجداريات الشعبية المتمثلة فى الرسوم الجدارية

العقائدية، والطقوسية، والرمزية، والشعبية. وألحق بهذا الفصل عددًا من الرسوم التوضيحية لأعمال من الفن الشعبى.

العناصر الزخرفية والخطية فى الحرف الشعبية المصرية

يعتبر الخط وسيلة من وسائل التعبير المقروءة، وأيضًا بما يحمله من تشكيلات فنية وزخرفية، وقد تم استخدام الخط كإحدى أدوات التعبير المهمة على مر العصور. وقد ذكر الباحث تعريف ابن خلدون للخط العربى بقوله: " هو رسم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما فى النفس؛ فهو ثانى رتبة من الدلالة اللغوية وهو صناعة شريفة؛ إذ الكتابة من خواص الإنسان التى يميز بها عن الحيوان، وأيضًا فهى تطلع على ما فى الضمائر وتتأدى بها الأغراض إلى البلد البعيد فتقضى الحاجات..... ".

ثم تناول الباحث نشأة الخط العربى ليؤكد أن أول من اخترع الكتابة هم القدماء المصريون، وقد كشفت التنقيبات الأثرية العديد من الألواح الطينية التى حملت الخط لأول مرة فى العديد من المدن السومرية، وقد مرت الكتابة السومرية بثلاث مراحل مهمة من التطور، هى: التطور الصورى، ويعنى التعبير برسم الصور. ثم التطور الرمزى وتعنى استنباط معان جانبية من صورة الأصل. المرحلة الثالثة وهى التطور الصوتى، أى استخدام العلامة ليس من أجل معناها الصورى وإنما من أجل صوتها فقط.

بعد ذلك تناول الباحث الخط العربى كفن تشكيلى وأهميته فى خلق إيقاعات نتيجة لتبادل الظل والنور، وإعطاء درجات متفاوتة من إحساس لمسى، كذلك تنويعات الخطوط والأدوار التى تقوم بها فنيًا ووظيفيًا.

القيم التشكيلية والجمالية للحروف العربية

إن اختيار الحرف العربى كقيمة تشكيلية ورمزية جاء نتيجة للتنوع الثرى فى حركته وإمكانية التعبير به والتنوع فى تغير شكل الحرف الواحد بأكثر من حل فى تنوعه الخطى والفنى أيضًا، وتظهر الحلول الجمالية كما جاء بالبحث فى الآتى:

الوحدة وهى حسن التوافق بين أجزاء العمل كله التى تشمل الخط وعناصر أخرى. الهيكل العام للتكوين (التصميم) وهى تحقيق إيحاءات بالتعادل والقوة والتماسك. الطاقة الحركية للتكوين وهو الإحساس بحركة الخط رغم سكونه. التنغيم والإيقاع وهو علاقة البعد الذى ينظم توزيع الكلمات فى التكوين. الاتزان (تعادل الخط والفراغ)، ويتم ذلك بالتناسب بين الحروف والفراغ المحيط بها. الإيحاء بالعمق وذلك بتدريج حجوم الخطوط من الكبر إلى الصغر، وقد يستخدم اللون للإيحاء بالعمق. القوة التعبيرية للخط بمعنى أن يوحى الخط بالقوة بمجرد النظر إليه. الخط والزخرفة ويعنى تنوع أنماط الخط، واتخاذ أشكال مختلفة بحسب موقع الخط. استخدام الخط فى الرسم والتصوير بمعنى أن يكون الخط ظاهره تشخيصيًا ومحتواه جملة ومؤداه خطوطًا. استخدام اللون للحصول على التأثير المطلوب للشكل.

وانتقل الباحث للشرح المطول فى طواعية الخطوط وذلك لما تتميز به من حيوية، وما تتحلى به الحروف العربية من: (المد "الامتداد الرأسى" ـ البسط " الامتداد الأفقى " ـ التدوير ويسمى التقوس والاستدارة ـ التزوية ـ التشابك والتداخل

- تعدد شكل الحرف الواحد - الإعجام والمقصود به إلحاق النقط بالخط - علامات التشكيل - قابلية التجويد والتحوير).

تناول البحث فى نهاية الفصل الثانى من الباب الثانى، الزخارف الخطية والنباتية والحيوانية والعناصر الهندسية والعناصر الكتابية. وبنية الكتابة الجمالية، والرمزية فى الخط العربى والكتابات الشعبية العربية، ومنها الخط التحريرى والخط المتقن والخط المشكل. كما ركز الباحث على الكتابة الشعبية المصرية بأنماطها المختلفة ووظيفتها فى الثقافة الشعبية، كالكلمات المرتبطة بلوحات تصويرية لمواقف روحية، وكلمات على هيئة تشكيلات أو أنساق فنية، وكتابات قوامها النقش الخطى كعنصر تشكيلى وكلمات مجردة مع رسوم تصويرية.

استعرض أيضًا الخط العربى فى الفن الحديث، وتأثير العولمة فى الخط العربى، والموازين الجمالية للخط العربى.

الباب الثالث

فى الفصل الأول من الباب الثالث يناقش الباحث فلسفة الإنتاج الحديث وأسلوب العمل الآلى وأثرهما فى الحرف والصناعات الشعبية.. وقد ناقش بإسهاب العلاقة بين الفن الشعبى والفنون البدائية، وتطور الفنون الجميلة، وحركة الإبداع، كما ناقش الاستلهام والتوظيف فى الفن التشكيلى والشعبى، وأرجع التوظيف إلى ارتباطه بالأبعاد الاجتماعية وموضوعاتها وميادينها البحثية، هى: أولاً: البيئة الاجتماعية والفنون الشعبية، فالفنون الشعبية لا يمكن أن نحددها إلا عن طريق مظاهرها الاجتماعية، ومعرفة المكان وخصائصه والوراثة الاجتماعية.

ثانيًا: الثقافة المادية والفنية، حيث لكل ثقافة شعبية نواتجها المادية المتمثلة فى فنونها الشعبية، وفى الثقافة الفنية والمادية تندمج الأبعاد الاجتماعية مع المنتوجات الإبداعية وتمتزج بعضها بالبعض الآخر.

وفى شرح تأثير التكنولوجيا والثقافة المعاصرة فى مستقبل الحرف الشعبية، أوضح الباحث أن الحرف ليست فقط ما يعرض بخان الخليلى، ومنتجات أخميم أو جلاليب كرداسة.. وإنما هناك حرف أخرى كثيرة أشبه بالمهن الثابتة كالمنجدين، وصانعى الأدوات الزراعية وصانعى المراكب، ومنتجى التمائم والتعاويذ، والمسابح ومعدات الصيادين، وصانعى الحلى، والنقاشين، وراسمى الوشم، ومنتجى أشغال الخوص والجلود، وبائعى المنتجات الفخارية والخشبية، وغيرها الكثير والكثير من الحرف الشعبية الأخرى.

وأشار الباحث إلى تعريف أبو حامد الغزالى لأهم الملامح التى تحددت للصناعات والحرف التقليدية ونشوئها واستمراريتها ونموها، هى: (الحاجة إلى التصنيع والإنتاج - أهمية الخامة البيئية فى تحديد الحرفة وعمالها - التعاون المتبادل بين الحرف المختلفة لخلق نوع من التكامل بينها - أهمية وجود مجتمع لتشكيل الحرف وقيامها - المظهر النفعى للمنتج وأهميته عند أرباب الحاجات - البناء الاقتصادى والعملى للحرف، وحاجة الحرف إلى تمويل وأسواق لتصريف السلع).

وانتقل البحث بعد ذلك إلى تأثير المعاصرة والحداثة فى التغير فى الحرف والصناعات الشعبية، مؤكدًا أن الإنتاج الحرفى والصناعى التقليدى والبيئى لم يعد إنتاجًا يمثل مجالاً للتعبير النفسى

والعقائدى والترويحى... باعتبار أن الاتجاه فى الماضى كان يميل نحو الاستفادة بالممارسة اليدوية فى الأشغال النفعية. أما الآن فإن الإبداع فى الحرف الشعبية والحداثة والمعاصرة من أهم أبعاده معايشة متطلبات السوق، وأساليبه الإنتاجية الاقتصادية والاندماج مع آليات الإنتاج الميكانيكى وأجهزة الحاسب الآلى. وخلص الباحث إلى أن الحداثة والمعاصرة والتكنولوجيا والتقدم والتمويل والتربح يمكن أن تكون جميعها أدوات لقهر المبدع وتقييد حريته فى الإبداع والخلق الفنى؛ وبيّن أيضًا أن الفن الشعبى تأثر بالسلب من تداخله مع الحداثة فقد انصرف الحرفيون والصناع وبدأ تشويه العمل الفنى.

بعد ذلك تحدث الباحث عن التوظيف ومستقبل التراث الشعبى، والتوظيف هو إعادة صياغة الجزئيات والعناصر والشخصيات والآثار المنتمية إلى عالم التراث الشعبى وارتداء هذه الآثار جميعًا أثوابًا جديدة وأزياء عصرية تعكس ألوان الواقع وظلال العصر.

وتناول الباحث الشخصية فى الفن المصرى بين الحرفة والهواية، وجاءت كلها قراءة سريعة للحركة التشكيلية منذ نشأة الفنون الجميلة ولم يتطرق إلى الفن الشعبى بشكل مباشر. ربما جاء عرضه فى نهاية هذا الفصل للحركة التشكيلية ليمهد للفصل الثانى من هذا الباب.

فى الفصل الثانى من الباب الثالث قام الباحث بدراسة فنية تحليلية لنماذج من أعمال بعض الفنانين المصريين المعاصرين المتأثرين بعناصر التراث الشعبى المصرى، بدأهم بالفنان حامد عبد الله (١٩١٧ ـ ١٩٨٥). ثم الفنان الراحل حامد عويس (١٩١٩ ـ ٢٠١١). والفنان الراحل سيد عبد الرسول (١٩١٧ ـ ١٩٩٥). والفنان عمر النجدى (١٩٣١).

الباب الرابع

تناول الباحث فى الفصل الأول كيفية تطبيق وتوظيف مفهوم المعاصرة والحداثة على أحد النماذج المختارة (قصر ومسجد الأمير محمد على بالمنيل) باعتباره شاملاً لكل من العمارة الدينية والمدنية. بدأ بنبذة عن المتحف وأقسامه بداية من السور الخارجى المحيط، ومدخل القصر، وسراى الاستقبال، وبرج الساعة، والسبيل، والمسجد، ومتحف الصيد، وسراى الإقامة، وسراى العرش، والمتحف الخاص، والقاعة الذهبية، والحديقة الفريدة فى نوعها التى تضم نباتات وأشجارًا نادرة لا مثيل لها فى البلاد. وأرفق الباحث مجموعة من الصور التى توضح الزخارف والإبداع الفنى ومهارة العامل المصرى الذى أنتج هذه الأعمال منها، على سبيل المثال، زخارف الأرابيسك فى الشرفات وفتحات الشبابيك والباب الخشبى المصفح بالنحاس المفرغ والمشغول بزخارف نباتية، والزخارف الهندسية البارزة فى برج الساعة الإسلامية عن طريق الحفر على الرخام والنحت المجسم للعناصر الحيوانية التى تزين السبيل، وغيرها من الزخارف الدينية والمدنية.

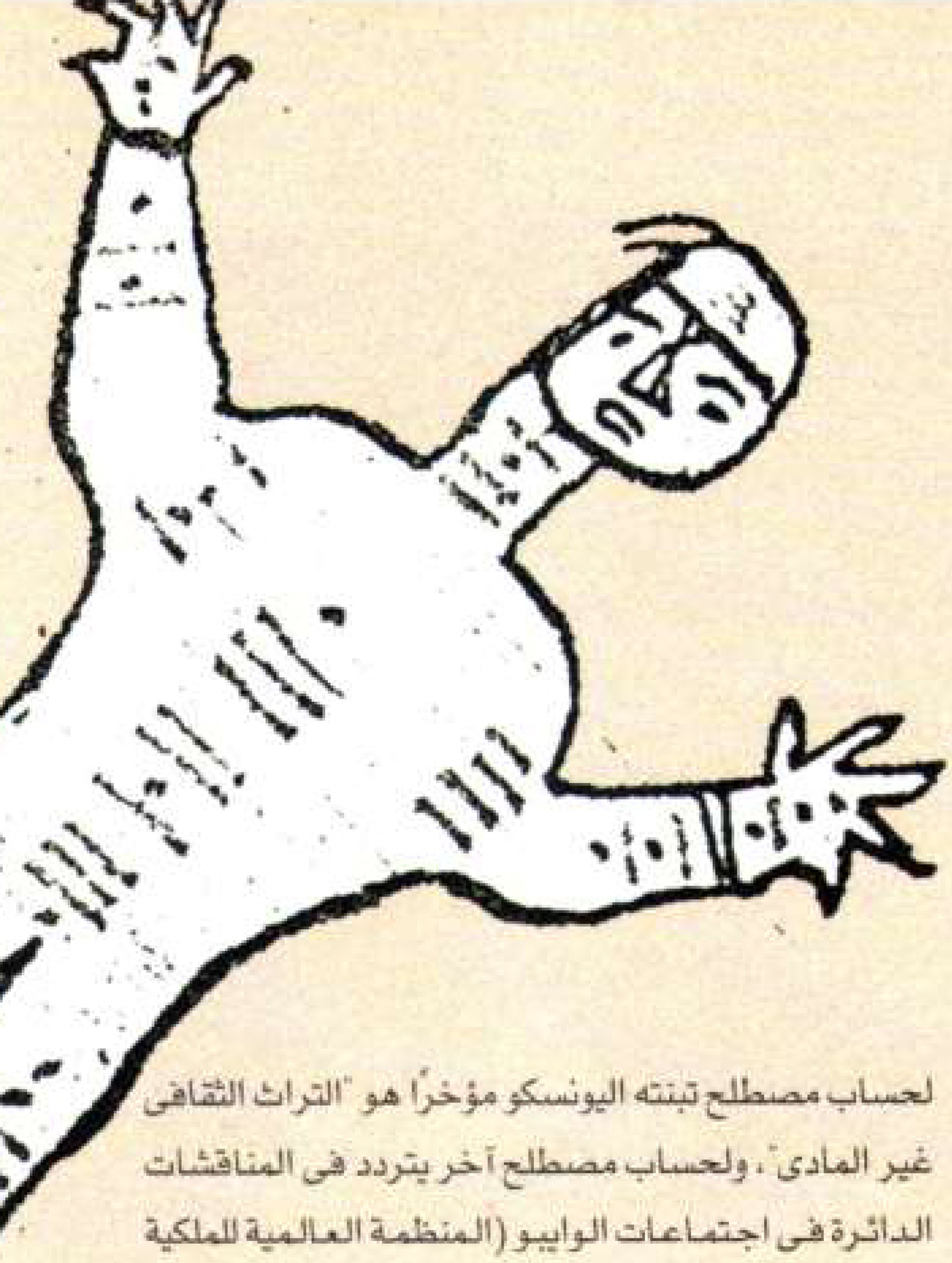
وفى الفصل الثانى والأخير من الباب الرابع استعرض الجانب التطبيقى الخاص بالباحث وذلك من خلال تقديم نماذج تطبيقية لرموز وعناصر التراث الشعبى وكيفية توظيفها فى كثير من مجالات الفن التشكيلى والتطبيقى، وقد صاغ الباحث هذه النماذج باستخدام وسائط التقنية الحديثة. وقدم مجموعة لبعض أعماله الفنية التى استقاها من عناصر البيئة

الشعبية وفنون الحضارات المصرية القديمة والقبطية والإسلامية. وارتكزت عناصر التصميم على مجموعة من الوحدات المميزة للتشكيل الشعبى المصرى متمثلة فى الزخارف النباتية والآدمية وكتابات خطية وزخارف هندسية وحيوانية، قدمها فى أعمال مثل: (عروسة المولد - ست الحسن والجمال - تصميمات مستمدة من وحدات الزخارف القبطية - تصميمات قوام زخارفها شعبية متنوعة - تصميمات تعتمد على عناصر زخرفية إسلامية - تصميمات زخرفية من حروف الكتابات العربية).

توج البحث بخمس نتائج مهمة وسبعة بنود للتوصيات بخلاف توصيات على مستوى الفن التشكيلى، والتخطيط للحرف الشعبية. من النتائج الاستفادة بقدر كبير من الإمكانات التقنية والتكنولوجية الحديثة التى توصل إليها العقل البشرى وابتكرها الفكر الإنسانى على امتداد تاريخه الطويل فى الصراع من أجل بسط سيطرته على الطبيعة المحيطة به، وذلك من خلال توظيف تلك القدرات فى إنتاج أعمال إبداعية معبرة عن روح هذا العصر وما يتسم به من معالم لا شك أنها تترك أثرها البالغ فى روح هذا الإنسان ووجدانه. ومن التوصيات: إصدار دوريات علمية وفنية متخصصة فى الفن الشعبى لتأكيد القيمة الثقافية لهذا الإبداع - إصدار موسوعات متخصصة حول طرز الحرف الشعبية وأنماطها مع تاريخ كل حرفة وتحليل جمالياتها.

يبقى أن نشير إلى أن الفنان والباحث سامى بخيت عبد الصالحين حصل بموجب هذا البحث المتكامل على درجة الدكتوراه بعد أن ناقشه فيها الأستاذ الدكتور أحمد على مرسى (أستاذ الأدب الشعبى - كلية الآداب - جامعة القاهرة). والأستاذ الدكتور عبدالمنعم معوض السيد (أستاذ متفرغ بقسم الزخرفة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان). وأشرف على إنجاز هذا العمل الرائع الأستاذ الدكتور فريال عبدالمنعم شريف (أستاذ متفرغ بقسم الزخرفة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان). والأستاذ الدكتور محمود همام عبد اللطيف (أستاذ الفنون التعبيرية بقسم الديكور - كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان). وأخيرًا، تحية إلى الباحث الذى أضاف للمكتبة العربية كتابًا مهمًا نتمنى الاحتفاء به وطباعته حتى يتثنى للأجيال القادمة الاطلاع على خلاصة فكر الباحث فى جانب مهم من جوانب الحياة الإبداعية المصرية.





عرض: هالة نمّر

رسالة التراث من قطر

أقيمت مؤخرًا فى الدوحة ندوة جامعة لعدد من الباحثين العرب فى قضايا المأثورات الشعبية (التراث الثقافى غير المادى). ولقد دارت فعاليات الندوة حول موضوع "وسائل الاتصال الجماهيرى والثقافة الشعبية"، فى الفترة من ٢٨ فبراير إلى ١ مارس ٢٠١٢.

قامت بالدعوة إلى الندوة وإدارتها ودعمها إدارة التراث التابعة لوزارة الثقافة والفنون والتراث. وقد ناقشت الأوراق البحثية المحاور التالية على مدى الأيام الثلاثة للندوة:

١ ـ وسائل الاتصال الجماهيرى والثقافة الشعبية.. نظرة تاريخية.

٢ ـ إعادة إنتاج الثقافة الشعبية فى وسائل الاتصال الجماهيرى المختلفة.

٣ ـ وسائل الاتصال الجماهيرى والثقافة الشعبية.. رؤية مستقبلية.

وسوف يكون العرض تبعًا لتسلسل عرض الأوراق البحثية على مدار أيام الندوة، وقد وردت بحسب الترتيب الآتى:

الإعلام والمأثورات الشعبية (د. أحمد على مرسى أستاذ الأدب الشعبى ـ جامعة القاهرة ـ مصر):

انطلق مرسى فى ورقته التى تصدّرت ندوة الدوحة من قضية المصطلحات وحلول الجديد منها، كرد فعل للتطور الهائل الذى شهدته العلوم الإنسانية والتكنولوجيا فى العقود الأخيرة من القرن الماضى؛ فكان أن قل استخدام مصطلح "الفولكلور" الذى ترجم ترجمات متعددة فى الثقافة العربية لحساب مصطلح تبنته اليونسكو مؤخرًا هو "التراث الثقافى غير المادى"، ولحساب مصطلح آخر يتردد فى المناقشات الدائرة فى اجتماعات الوايبو (المنظمة العالمية للملكية الفكرية) وهو "التعبيرات الثقافية المأثورة أو التقليدية". وعلى الجانب الآخر توارى المصطلح الدارج فى مجال الاتصالات وهو "الإعلام"، الذى يهدف فى بعض جوانبه إلى التحكم فى الرسالة الإعلامية وتوجيه مستقبليها وجهة معينة، ليحل محله مصطلح أكثر تعبيرًا عن التغيرات التى طالت مختلف جوانب الحياة وهو مصطلح "الاتصال".

ينبه مرسى ـ فى سياق الحديث الدائر حول أهمية الدور الذى يمكن أن يقوم به الإعلام ووسائل الاتصال الحديثة فى صون التراث الثقافى غير المادى وتوسيع نطاق هذه الفنون والتوعية بأهميتها ـ إلى الضرر الذى يمكن أن توقعه تلك الوسائل على المأثورات الشعبية فتفقد دورها ووظائفها التى كانت تؤديها فى الحياة الشعبية.

ولقد جاء على لسان أستاذ الأدب الشعبى ما يلى: "لا نظن أن جوهر المأثورات الشعبية يختلف كثيرًا عن جوهر العملية الإعلامية أو الاتصالية، إلاّ فيما يرتبط بالسلطة وأهدافها..". فماذا يرمى إليه مرسى فى هذا المقام؟

يرى مرسى أن هناك أساسًا مشتركًا يجمعهما ـ إذا نحيّنا الوجه السلطوى والتوجيهى للأجهزة الإعلامية جانبًا، وتفوق المأثورات الشعبية فى تأثيرها لاعتمادها على المواجهة المباشرة وفعاليتها ـ من حيث كونهما يهدفان من



ناحية إلى تحقيق اتصال وتواصل ما بين أفراد الجماعة وبعضهم البعض، أو بين الجماعات المتعددة فى المجتمع، ومن ناحية أخرى إلى التأثير فى أفراد الجماعة، ومن ثم فى الجماعة والجماعات أو المجتمع ككل على نحو ما.

وبعد عرض مقارن - من شأنه طرح كثير من التساؤلات المنهجية والنظرية - لكل من الإعلام والمأثورات الشعبية، يؤكد مرسى على إمكانات التكامل والفائدة التبادلية بينهما لتحقيق مجموعة من الوظائف والأهداف التى يشتركان فيها، منها نقل المعلومة والخبرات، وتشكيل الجماعة والتأثير فيها وتوجيهها، وترسيخ الاتجاهات والأفكار والمعتقدات والقيم.

وهكذا فالمأثورات الشعبية فى حاجة إلى الإعلام ووسائل الاتصال المعاصرة للوصول إلى جماهير غفيرة، مما يساعد على صونها واستمرارها وأدائها لوظائفها. كما أن الإعلام بحاجة إلى المأثورات للإفادة من لغتها ومضامينها وآلياتها، من أجل التأثير فى المتلقين لرسالته بعيداً عن الضحالة التى تعتمد الإثارة وتفتقد العمق.

دور الإعلام وتكنولوجيا المعلومات والاتصال فى صون التراث الشعبى (د. هانى الهياجنة - أستاذ حضارات الشرق الأدنى ولغاته - كلية الآثار والأنثروبولوجيا - جامعة اليرموك - الأردن):

يعدد الهياجنة العوامل التى تهدد التراث الثقافى غير المادى، ومنها: تفشى القوميات المتطرفة والتمحور حول العرق ethnocentrism، ونقص الإمكانات التقنية والمالية فى أغلب الدول النامية، وإضفاء الطابع السلعى على التراث commodification of folklore. ولهذه الأسباب وغيرها يرى الهياجنة حتمية السعى نحو تعزيز التراث الثقافى غير المادى بوسائل شتى، منها وسائل الإعلام وتكنولوجيا المعلومات والاتصال.

يستفيض الهياجنة فى الجزء الأول من الورقة فى التعريف بالتراث الثقافى غير المادى بحسب اتفاقية اليونسكو، وفى ضرورة تعزيزه والحفاظ عليه نظراً لأهمية "الذاتية الثقافية" الماثلة فيه، وأهمية الالتزام بصون التعددية الثقافية أساس التلاحم الاجتماعى، وتأثير العولمة فى وسائل الإعلام وتكنولوجيا المعلومات والاتصال، وأخيراً وليس آخراً تدابير صون التراث الثقافى غير المادى على الصعيد الوطنى، بالإضافة إلى حملات التثقيف والتوعية وتعزيز القدرات فى ظل اتفاقية منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) المبرمة عام ٢٠٠٣.

ينتقل الهياجنة فى الجزء الثانى إلى الحديث عن دور وسائل الإعلام وتكنولوجيا المعلومات والاتصالات: فيبدأ

بأهمية دورها فى التوعية بالتراث الثقافى غير المادى والترويج له، لكونه يمثل أساسًا للتماسك الاجتماعى، والحوار الثقافى، والتنمية المستدامة، وعمادًا للهوية الوطنية؛ وذلك عن طريق وسائط عدة، منها البرامج التليفزيونية والإذاعية، فضلاً عن إنتاج الأفلام التسجيلية، واستحداث الألعاب الحاسوبية، والاستفادة من مواقع الشبكة العنكبوتية لإنشاء قواعد بيانات للمواد التراثية. ثم يستعرض دور تلك الوسائل فى صون التراث غير المادى وتوثيقه وإشهاره من خلال رقمنة مصادر التراث الثقافى التى من شأنها أن تؤدى إلى الحفاظ على التنوع الثقافى فى عصر العولمة، وتيسير الولوج إلى المعلومات التراثية واستدعائها، وتجاوز العقبات الزمانية والمكانية، وضمان نقله للأجيال القادمة. وسوف يتطلب ذلك تطوير استراتيجيات وسياسات لتطوير بنى تحتية تقنية تعمل على تسهيل الدخول الآمن إلى الشبكات على المستويين المحلى والعالمى، وتحديد منظومة مفاهيم تكون خارطة طريق لأرشفة المعلومات المرقمنة، خاصة أن هذه المعلومات الرقمية سيكون لها دور مهم فى نمو قطاعات مختلفة، منها التربية والثقافة والسياحة والإعلام، والتراث ليس بمنأى عن هذه النواحى، فهو جزء من مجتمع التقنيات المعلوماتية.

وسائل الاتصال الجماهيرى وتعزيز التراث (د. ربيعة بن صباح الكوارى - أستاذ الإعلام المساعد - جامعة قطر):

يستهل الكوارى ورقته بتعريف عملية الاتصال ومكوناتها، والمعوقات التى تواجه هذه العملية، وأهمية وسائل الاتصال الجماهيرية وتأثيرها فى المتلقى، كما يتطرق إلى أهمية الاتصال فى تعزيز التراث ونشر الثقافة الشعبية داخل المجتمع.

يسلط الكوارى الضوء على دور مواقع التواصل الاجتماعى عبر الشبكة العنكبوتية فى إمكانية تعزيز التراث، والإسهام فى نقله، وتنمية الذاكرة الشعبية، والحفاظ بذلك على الهوية الثقافية للمجتمعات العربية. كما يشير إلى كثير من جوانب القصور التى تسم المادة التراثية المعروضة عبر الإنترنت، منها:

- وجود الكثير من الأخطاء فى المنهج وطرق تناول المواد التراثية.
- ورود أخطاء معلوماتية وانتفاء الدقة فى المواد التراثية المعروضة.
- عدم اهتمام الدول وأصحاب القرار فى المنطقة العربية بالمادة الإلكترونية، وعدم توافر فرق عمل لمتابعة المنشور من مواد الثقافة الشعبية وتصحيحه.
- قلة البحوث العلمية الرصينة.

وينهى الكوارى ورقته ببعض التوصيات والاقتراحات، من أهمها:

- إعداد برامج تراثية تقدَّم عبر الفضائيات العربية لشتّى جوانب التراث المادى وغير المادى، وتخصيص فضائيات لهذا الغرض بهدف نشر الثقافة الشعبية العربية.
- طباعة بعض الإصدارات على شكل وسائط ممغنطة يتم توزيعها على طلبة المدارس والجامعات لتعزيز الذاتية الحضارية، وحمايتهم من الانسلاخ الثقافى.

مقدمات لمراجعة الفجوة بين التراث الشعبى ووسائل الإعلام (د. نزار شقرون - أستاذ نظريات الفن وعميد المعهد العالى للفنون والحرف - جامعة صفاقس - تونس):

يؤطّر شقرون مراجعاته للفجوة بين التراث الشعبى ووسائل الإعلام فى سياق حتمية إعادة طرح قضية "الهوية"؛ حيث إن البحث فى قضية التراث الشعبى لا يقارَب خارج مدار الهوية الثقافية، التى سوف تأخذ بالضرورة وضعًا مغايرًا وموقعًا جديدًا فى مستوى المساءلة والتداول الفكرى، فى ظل الحراك الجديد الذى دشّنته شعوب آمنت بدورها فى التغيير الفعلى لمصيرها. إلاّ أن شقرون يلحق حديثه بطرح إشكالية فارقة غاية فى الأهمية، وكما جاء على لسانه: "ولكن هذه المرحلة لم تتولّد بكل أسف على قاعدة "ثورة ثقافية" مسبقة بقدر ما أقيمت على خلفية مطلبيّة "الكرامة والحرية والعدالة الاجتماعية"، وهذا ما جعل من الشعوب المنعتقة اليوم قوة احتجاجيّة تحتاج إلى سند ثقافى كىّ تحقّق خطوتها الحقيقية نحو التقدّم". ويضيف منذرًا: "إن مباشرة إشكالية الثقافة والهوية الثقافية من لوازم هذه المرحلة، ولا تكون هذه المباشرة بالوقوع فى الأخطاء التى تعمّد النّظام العربى الوقوع فيها، ومنها تهميش التراث الشعبى للأمّة واستبعاده من دائرة الفاعلية بدعوى تعارضه مع قيم الحداثة".

ويؤكّد شقرون أن البحث فى مسألة "إعادة الإنتاج" يستدعى مفهوم "التجديد" ولوازمه من ناحية، كما أنه نوع من التضمين بوجود حالة مأزومة فى مجال توظيف التراث

الشعبى فى المجال الإعلامى والإبداعى من ناحية أخرى. ومن البيّن أن رفع شعار "إعادة الإنتاج" يحمل إقرارًا بأن جوهر المادة التراثية دينامى قابل للتجديد والتجدّد، وقدرها أن تكون عنصرًا حيًا على الدوام.

يستفيض الكاتب ويتعمق فى قضية "التهميش" فيناقش إشكالية إقصاء الفكر العربى المعاصر للتراث الشعبى فى بحثه عن تكوين العقل العربى، رغم ادّعاءاته النهضوية؛ إذ كان قوام هذا البحث التركيز على الثقافة العالمة/ الرسمية دون الثقافة الشعبية. ويتساءل شقرون بعد تفصيل حالة التهميش للتراث الشعبى العربى والاستعلاء عليه من قبل الثقافة الرسمية والقائمين عليها: "ألم تكن بعض الفنون الشعبية ممارسة احتجاجية على الخطاب الرسمى العربى الذى تحصّن طويلاً بـ الثقافة العالمة؟"، و"ألم يكن المخيال الشعبى الأقدر على استبطان سمات الحرية والثورة والتمرد فى الشخصية العربية الإسلامية؟". وينتهى إلى أن الخطابات الفنية لهذا التراث تعبّر بعمق عن بنى ثاوية للتفكير والتخييل، لا تزال تختمر فى كياننا الحضارى دون أن يبلغها الكشف والتعرّف بعد.

وعند هذه النقطة ينتقل بنا شقرون إلى هشاشة المعالجة الإعلامية للتراث الشعبى، وما نتج عنها من توكيد فعل التهميش: فلِم أهمل الإعلام العربى مواد التراث وهو ملهم لأنواع كثيرة من الفنون والآداب؟ وما احتمالات ردم الفجوة بين مواد التراث الشعبى والجهات الإعلامية بعد النقلات النوعية لوسائل الإعلام؟

فإذا كانت منابر التواصل الاجتماعى ساهمت فى تصعيد الاحتجاج الشبابى للإطاحة بالديكتاتوريات العربية فهى ليست بمنأى عن توظيف ديناميكية التراث الشعبى كى يتحوّل إلى عنصر فاعل وداعم لثورة ثقافية مرتقبة.

توظيف مواد التراث الشعبى فى الأعمال الفنية (د.حسن رشيد - خبير إعلامى فى مؤسسة قطر للإعلام):

أفردت ورقة رشيد صفحاتها لبعض النماذج الفنية الخليجية التى وظّفت مواد التراث الشعبى فى أعمالها الشعرية والنثرية والسينمائية والموسيقية. فجاء عرضه ردًا بالإيجاب على تساؤله المبدئى: "هل استطاع الفنان الخليجى على وجه العموم، والفنان أو المبدع القطرى على وجه الخصوص، أن يستحضر تراثه الشعبى ويقدمه فى قالب حداثى؟! وإلى أى مدى نجح فى وصل الماضى بالحاضر؟!".

كانت مبادرات الشعراء هى الأسبق فى استحضار الماضى المحفوظ فى الذاكرة الجمعية كما يذكر رشيد، فيطالعنا على أعمال بعض الشعراء الخليجيين ومنهم "محمد الفايز" الشاعر الكويتى صاحب ديوان "مذكرات بحّار"؛ حيث يسبح بالكلم المنغوم فى عوالم البحر الزاخر بكل الصور والأخيلة المرتبطة بمعاناة الإنسان، بحثًا عن لقمة العيش. ويتباكى الشاعر البحرينى "عبد الرحمن رفيع" عبر ديوانه "أول المحبة" على ذلك الماضى الذى زاحمه الحاضر بكل تجلياته الحداثية فغاب أو غُيّب.

أمّا فى مجال الرواية، فيمزج الكاتب الكويتى "إسماعيل فهد إسماعيل" أحداث رواياته بالموروث الشعبى المحرك دومًا لرؤاه الفنيّة، إلى جانب تجارب بعض الشعراء الذين استحضروا سيرتهم الذاتية فيما عرف بـ "حكايا القرية" مثل "منازل الخطوة الأولى" للشاعر العمانى سيف الرحبى. ولم يخل المسرح الخليجى من أعمال رائدة، كان الماضى الواقعى أو المتخيل هو النص الملهم لكتّاب مثل القطرى "عبد الرحمن المناعى" ورائعته "أم الزين" التى بدأ بها رحلته المسرحية منذ عام ١٩٧٥، كما لجأ "حمد عبد الرضا"، وهو من المسرحيين القطريين أيضًا، إلى استلهام الحكايات الخرافية فى كتابة نصوصه المسرحية مثل "ياسمين والحصان الطائر".

يستشهد رشيد فى المجال السينمائى بالعمل الرائد للكويتى "خالد الصديق" وفيلمه "بس يا بحر" الذى أنتج عام ١٩٧١ وتناول فيه رحلات الغوص فى مرحلة ما قبل النفط. وعلى الرغم من تعثّر الإنتاج السينمائى فى دول المنطقة إلاّ أن المحاولات مازالت تسجّل رغبة الفنان القطرى فى استلهام مخزونه التراثى فى مختلف الفنون الحديثة: فها هو المخرج القطرى "خليفة المريخى" يقدم فيلمه "عقارب الساعة" عام ٢٠١٠ - الذى يعد أول إطلالة قطرية فى مجال السينما - حيث يتعرض لفنون "الفجرى" والعلاقة بين هذا الفن وتلك الحكايا المرتبطة بالخرافة. أمّا فى مجال الموسيقى والغناء، فلقد طال التغيير قوالب بعض الأشكال الغنائية القديمة مثل "السامرى" و"الخمارى"

و"أغانى البحر"، وإن احتفظت بذات الآلات التقليدية مثل "المرواس" و"العود" ضمن الشكل الأوركسترالى الحديث.

وهكذا يؤكد رشيد - من خلال ورقته التى استعرض فيها نماذج وشواهد لبعض الفنون الحديثة، استلهم فنّانوها الموروثات الشعبية الخليجية - على أن التراث المحفوظ يمثل معينًا لا ينضب لذاكرة الشعوب الحيّة، ومرجعية أساسية لأى حراك جديد.

دور الدوريات المتخصصة فى توثيق التراث الشعبى وفعالية هذا الدور فى الإعلام (هالة نمر - مدير تحرير مجلة "الفنون الشعبية" - مصر):

من خلال مسح لحال الدوريات العربية المتخصصة منذ القرن الماضى تبين أن لنمو الوعى الوطنى والقومى أثرًا بالغًا فى تنامى الاهتمام بمواد التراث الشعبى؛ حيث إن البحث عن الهوية الوطنية وتوكيدها يرتبط ارتباطًا عضويًا بالوعى بالذاتية الثقافية، فكان أن فرض المخزون الثقافى نفسه لدى شعوب المنطقة ليكون موضوعًا منفردًا لدوريات متخصصة، واكبه آنذاك الحاجة الماسّة لمأسسة الحركة الفولكلورية فى البلدان العربية.

تعرضت الورقة إلى بعض الدوريات الصادرة فى مصر والمشرق العربى كنماذج رائدة فى جمع التراث الشعبى وتوثيقه ودراسته ونشره. ولعل من اللافت للنظر أن معظم تلك الدوريات - إن لم تكن جميعها - جمع بينها أنها عاشت أوقات ازدهار وتألق، كما عانت من عثرات مادية وفكرية وسياسية منذ صدور أعدادها الأولى حتى يومنا هذا. ولقد تمثّلت تلك العثرات فى عدم توفّر ضمانات استمرارها، والوقوع فى شرك المصالح السياسية للأنظمة الحاكمة وتحكم الأجهزة الرقابية. بالإضافة إلى تذبذب مقومات الدعم المالى لها، وخلل الأنظمة التقنية والمنهجيات العلمية الضابطة للمواد التراثية المنشورة، وصعوبات مد جسور التواصل وتبادل الخبرات على المستوى الإقليمى: فهل لنا أن نتساءل عن مستقبل تلك الإصدارات فى ظل الحراك السياسى والاجتماعى الذى تشهده المنطقة العربية، وبخاصة أن التقاء الثقافات المتنوعة وتلاقحها يساهم إسهامًا قويًا فى بناء المشترك السياسى والاقتصادى؟

لقد أسهمت هذه الدوريات مع غيرها من مصادر التراث - من واقع الحال فى مصر - فى عملية الاتصال الجماهيرى وإعادة إنتاج التراث الثقافى غير المادى، وتقديمه إلى الفنانين والكتاب ورجال الإعلام لاستلهامه فى أعمالهم الدرامية وبرامجهم وفنونهم المختلفة، سواء داخل إطار



الإعلام الرسمى أو الأطر الأهلية والمستقلّة. ومن الجدير بالذكر أن ما تشهده مصر من تحولات اجتماعية وسياسية منذ أكثر من عام، أثار الكثير من الأمور الراكدة فى نفوس المصريين؛ فكانت التجليات الثقافية من نكات وشعارات منظومة وعروض شعبية وغيرها ـ ممّا تفجّر فى ميادين التحرير ـ شاهدًا عميقًا على تجذّر الموروث الشعبى لدى المصريين بكل طوائفهم، وسلاحًا شعبيًا للمقاومة والفعل الثورى، وجهازًا إعلاميًا حيًا يحتاج منّا لمجهودات مستقبلية جادة لجمعها، وتوثيقها، وحفظها فى صفحات التاريخ المصرى الحديث.

دور وسائل الإعلام فى التعريف بالتراث الشعبى فى المملكة العربية السعودية (د. محمد إبراهيم البيالى ـ أمين عام اللجنة الوطنية لصون التراث الشعبى غير المادى):

يقدّم البيالى تعريفًا للأثر الجغرافى والاجتماعى والثقافى الذى ساهم فى تشكيل تراث الشعوب العربية، وما تعرضت له من تداخلات أثّرت وتأثّرت سلبًا وإيجابًا بهذا التراث؛ رآها استهلالاً ضروريًا قبل الحديث عن دور وسائل الإعلام فى التعريف بالتراث الشعبى فى المملكة العربية السعودية. وفى ذلك الإطار يشير البيالى إلى أثر الامتداد الجغرافى، والتعايش الاجتماعى والثقافى بين شعوب الجزيرة العربية والشعوب الأخرى قبل قيام المملكة العربية السعودية عام ١٩٣٢، ثم اتساع الرقعة الجغرافية للمملكة، ومحاذاة حدودها وتداخلها مع بلدان ذات ثقافات متنوعة، على التفاوت والاختلاف فى العديد من الممارسات والمعتقدات والعادات داخل حدودها.

ويأتى هنا الدور المرتقب لوسائل الإعلام للتعريف بعناصر الموروثات الشعبية المناطقية، ومهمة نقلها من منطقة إلى أخرى فى أنحاء المملكة، حيث لم يعد الموروث الشعبى شأنًا داخليًا منغلقًا على نفسه. ويشير البيالى هنا إلى أن وسائل الإعلام تعد قمة هرم آليات نقل العولمة فى الانفتاح وتحقيق أهداف الغزو الثقافى من تبعية، وتقليد، واستهلاك، وانسلاخ عن الهوية العربية والإسلامية، فى الوقت الذى تمثّل أداة من أدوات التصدى لهذا الغزو الثقافى. لا يغفل البيالى فى هذا الشأن القصور الذى يشيب بعض وسائل الإعلام الوطنى فى التوعية بأهمية التعريف بالتراث الشعبى وإحيائه وتسويقه داخليًا وخارجيًا، وترويجه للثقافات الأخرى المغايرة (بقصد أو بدون قصد)، تحكمها فى ذلك النظرة المادية لمعظم الفضائيات الربحية.

وفى ضوء ذلك تم إنشاء الكثير من المؤسسات الخاصة والعامة ذات الصلة بالتراث الشعبى، فتشكّلت اللجان والهيئات الوطنية الرسمية، ومؤسسات المجتمع المدنى التى تسعى جاهدة للتعريف بالتراث الشعبى وحمايته والترويج له. كما خصصت لذلك قنوات فضائية عدة تعنى بألوان وأطياف الشأن التراثى الشعبى كافة، صاحب ذلك تدريب الكوادر البشرية العاملة فى وسائل الإعلام المختلفة وإعدادها وتأهيلها، بحيث تلم بالجوانب المعرفية لمجالات التراث المختلفة. يذكر البيالى تفصيلاً ما أثمرته جهود المهتمين والمختصين بالتراث فى المملكة عن اتساع رقعة الاهتمام الإعلامى بالتراث فى الصحافة والإذاعة وعبر وسائل الاتصال الإلكترونية، بالإضافة إلى إقامة المهرجانات وتنظيم المسابقات الشعبية والتراثية على المستوى المحلى، والمشاركة فى الفعاليات والمهرجانات العالمية بهدف تعزيز تراث المملكة والتعرّف على تراث هذه الدول. ولقد توّجت المملكة العربية السعودية سعيها لدعم تلك المجهودات بانضمامها للكثير من المنظمات الإقليمية والدولية المعنية بالتراث الشعبى، كذلك وقّعت على اتفاقيات للتعاون مع بعض القطاعات الخاصة والعامة داخليًا وخارجيًا لدعم ورعاية الأنشطة والبرامج التراثية، وأخيرًا وليس آخرًا أصدرت التشريعات والقوانين التى من شأنها مساندة الجهات المختصة بالحفاظ على الموروث الثقافى، ومواجهة أية ممارسات قد تسىء لهذا التراث ومكتسباته.

مجلات التراث الشعبى: واقع ثرى .. ومنجز متواضع (إحسان عبد الله الميسرى ـ وكالة أنباء الإمارات):

فجّرت الإعلامية إحسان الميسرى فى صدارة عرضها أزمة إغلاق مركز التراث الشعبى لدول مجلس التعاون الخليجى فى الدوحة، الذى كان نذيرًا لبداية النهاية للاهتمام الرسمى المشترك بالموروث الشعبى الخليجى، وتحديًا ـ لا مفرّ منه ـ لبداية تنشيط المجهودات المحلية من أجل إنشاء وتنمية وتطوير مؤسسات (حكومية وغير حكومية) تعنى بالتراث الشعبى المحلى للأقطار الخليجية.

وتقدّم الميسرى تجربة دولة الإمارات العربية المتحدة في اهتمام دوائرها الحكومية (الاتحادية والمحلية) وغير الحكومية بإنشاء مؤسسات معنيّة ببعث تراثها ونشره والحفاظ عليه فى ظل ذلك التوجّه الجديد فى منطقة الخليج، وهنا تتساءل الكاتبة: "هل واكب هذا الاهتمام والرعاية والدعم الذى توليه دولة الإمارات للتراث الشعبى اهتمام وسائل الإعلام المختلفة لا سيما الصحف وتحديداً المجلات المتخصصة بالتراث؟ وهل استطاعت وسائل الإعلام فعلاً أن تحقق الأهداف من وراء إصدارها؟ وما مدى انتشارها وتوزيعها؟ وهل هناك معوقات تحول دون قيامها بدورها بالشكل المطلوب؟".

تقول الميسرى إن سمة المجهودات الإعلامية، الصحفية منها خاصة هى: "كشّف المتعجّل وليس المتخصص"؛ ليس فى دولة الإمارات فقط، وإنما فى معظم دول الخليج، ويرجع ذلك إلى غياب الصحفى المتخصص فى التراث من أبناء المنطقة، بالإضافة إلى عدم التفات المتخصصين لبعض المواد المنشورة فى المطبوعات التراثية، التى يمكن أن تشكّل نواة لأبحاث تراثية متعمقة. وتضيف أن على المطبوعات المتخصصة فى المجال المزاوجة بين الحس الصحفى الجاذب، ورصانة البحث المتعمق؛ وهنا تطرح الكاتبة سؤالاً إشكاليًا آخر: "كم عدد عناصر التراث المادى والمعنوى العربية التى سجّلها اليونسكو ضمن عناصر التراث العالمى؟".

وترصد أسماءً لمطبوعات تزيد على العشر تصدر فى دولة الإمارات معنيّة بالتراث الشعبى - ما بين شهرية وفصلية ونصف سنوية - وتشير فى ذلك الصدد إلى تقييم "عبد العزيز المسلم" مدير التراث والشئون الثقافية بالشارقة لتلك الإصدارات، "كون معظمها لا يزال دون المستوى العلمى المطلوب رغم إخراجها التقنى والفنى المتميّز؛ ويترتب على ذلك محدودية انتشارها بين الشرائح المستهدفة، وغلبة التناول الجزئى لمواد التراث الشعبى، وتوجّه كثير من الباحثين الإماراتيين إلى الدوريات العربية والأجنبية المتخصصة؛ وهنا يطلّ العنوان الذى اختارته الميسرى لورقتها "واقع ثرى .. ومنجز متواضع" ليؤكد واقعًا محمّلاً بإشكاليات عدّة، ومنجزًا ضعيفًا لا يرقى لطموحات المهتمّين والباحثين فى قضية التراث الشعبى.

ولقد أنهت الندوة جلساتها بـ"نظرة مستقبلية" قدّم لها كل من:

أ. عبد العزيز رفعت (مدير تحرير مجلة "المأثورات الشعبية" - قطر):

يتناول رفعت قضية التراث الشعبى وإشكالياته الحالية من زاوية "النظرة الدونية" لذلك الإرث الثقافى العريض لشعوبنا العربية. تلك النزعة التى ترعرعت فى ظل ازدواجية الثقافة الشعبية/الرسمية، وتعامل ثقافتنا العربية بكثير من الازدراء والتهميش للتجليات الشعبية فى ثقافتها، بل المصادرة لكثير من أدبياتها وفنونها المختلفة.

استمرت النظرة الدونية للتراث الشعبى حتى بعد استقلال الشعوب العربية وبداية تكون الوعى الوطنى، وذلك من جانب المثقفين والمبدعين والساسة العرب. ويرى أن ذلك انعكس بالضرورة على المشروعات القومية التى هدفت إلى تأصيل بنية الفكر العربى، فأقصت الثقافة الشعبية من معظم الدراسات التى أصّلت للهوية الثقافية العربية.

ويؤكد المتحدّث استمرار ذلك الموقف الاستعلائى، ويحمّله مسئولية توارى الثقافة الشعبية عن النسيج الثقافى العربى، وغلبة الاهتمام الشكلى بها، وانحسار اللجوء إليها إلاّ عند حلول الأزمات السياسية خاصة.

ويختم رفعت كلمته بضرورة إنشاء أرشيف عربى مرقمن، يعكف عليه الفولكلوريون فى كل البلاد العربية بحيث يسمح باستيعاب كل مواد التراث الشعبى، ويتاح للمبدعين والباحثين والمهتمين أن ينهلوا منه فى إبداعاتهم ودراساتهم المختلفة.

أ. حمد حمدان المهندى (مدير إدارة التراث بوزارة الثقافة، ورئيس تحرير مجلة "المأثورات الشعبية" - قطر):

عرض المهندى لرؤية الإدارة فيما يتصل بعلاقة وسائل الاتصال الجماهيرى والثقافة الشعبية، مستهلاً حديثه بتساؤلات إشكالية: "ما الذى يتعيّن على أى إدارة معنيّة بالتراث الشعبى أن تتعامل معه فى ظل المتغيرات الكثيرة التى تشهدها الساحة الفولكلورية وتحيط بها؟ كيف يمكن لتلك الإدارات أن تتعامل مع الجهات المختلفة التى توظّف أو تستلهم المواد التراثية خاصة وسائل الاتصال المتعددة؟".

ويتعرّض فى هذا المقام لتوجهات الإدارة وما تتبنّاه من مشاريع حالية ومستقبلية، تهدف فى مجملها إلى تذليل

بعض العقبات التى تقف حائلاً دون إدماج المواد التراثية فى النسيج الاجتماعى والثقافى على الصعيدين الوطنى القطرى والعربى، والإعلاء من قيمة التعاون والعمل المشترك وذلك على مستوى الجهات والأفراد المعنيين بقضايا التراث الشعبى، منها :

- تم مد جسور التعاون مع الجهات التى لها علاقة بالحرف والصناعات التقليدية فى دولة قطر.
- توصّلت الإدارة إلى اتفاق مبدئى مع المجلس الأعلى للتعليم من أجل إدماج مواد التراث الشعبى فى المنظومة التعليمية.
- السعى لإنشاء موقع إلكترونى خاص بإدارة التراث يعتمد ما ينشر من مواد تراثية.
- اقتراح بإنشاء جمعية للفولكلوريين القطريين تكون منبرًا لجميع المهتمين والمتخصصين فى المجال.
- إنشاء شبكة معلوماتية من شأنها تغطية الفضاء الرحب لمواد التراث الشعبى.

وفى هذا المقام يؤكد المهندى أهمية إرساء قاعدة بشرية يكون عليها مهمة تحقيق الأهداف المرجوّة، وإزكاء الحاجة إلى تجاوز أطر النظرة التقليدية الإستاتيكية للتراث الشعبى، فى سبيل تشكيل بنية حديثة ومعاصرة تستطيع أن تتعامل وتستفيد من التقنيات الحديثة.

التوصيات

١ ـ العمل على تفعيل أهداف ما ورد فى قانون إنشاء إدارة التراث بوزارة الثقافة والفنون والتراث، خاصة إنشاء قاعدة بيانات علمية للمأثورات الشعبية القطرية تكون نموذجًا لإنشاء قاعدة بيانات عربية.

٢ ـ السعى إلى إصدار قانون لحماية الملكية الفكرية للمأثورات الشعبية القطرية باعتبارها ضرورة وطنية وعلمية.

٣ ـ إنشاء موقع إلكترونى للإدارة لنشر ما تم جمعه وتوثيقه من مظاهر المأثور الشعبى القطرى.

٤ ـ إعداد دورات تدريبية خاصة بالتعريف بالمأثورات الشعبية ومظاهرها للعاملين فى مجال الإعلام.

٥ ـ تعمل الإدارة على توثيق العلاقة مع وسائل الاتصال الجماهيرى المتعددة، وتقديم مواد موثّقة صالحة للنشر عبر الوسائل المسموعة والمقروءة والمرئية.

٦ ـ تسعى الإدارة إلى تشجيع المبدعين القطريين على توظيف مواد التراث الشعبى واستلهامها فى إبداعاتهم، والعمل على إنتاجها فى مسرحيات وأفلام سينمائية ومسلسلات تليفزيونية.

وفى الختام، أود أن أنهى عرض فعاليات ندوة "وسائل الاتصال الجماهيرى والثقافة الشعبية" بما جاء على لسان د. نزار شقرون فى مستهل عرض ورقته:

"نحن اليوم..انتقلنا من مقولة "الحكام يريدون" إلى "الشعب يريد"، وهذا الشعار ليس محرك ثورات فقط ولكن قد يعنى لنا الكثير ونحن نهتم بالتراث الشعبى؛ يعنى أن هناك هامشًا كان مقصيًا طيلة هذه الحكومات، هامشًا كان مقصيًا طيلة ما سمى بتأسيس الدول الوطنية إلى حد لحظة الثورات، وهذا الهامش عاد.



جمع وتدوين: درويش الأسيوطى

"التّطْوِيشْ" وأغانى العَمَل بالفَأسّ فى وَسْط صَعِيدِ مِصْرّ

الفئوس أحجام متعددة، وكل حجم منها له استخدام. فبعضها يستخدم لشق التربة، وبعضها يستخدم لتسويتها، وبعضها يستخدم لقطع أعواد المحاصيل مثل أعواد الذرة، بينما يستخدم آخر (لشك التقاوى) أى لبذر بعض البذور. وتستخدم (الفأس) للعزق واقتلاع الحشائش الضارة التى تجور على النباتات. والفأس عبارة عن صفيحة من الحديد أشبه ما تكون بالكف، ويتفاوت عرضها وطولها حسب الغرض منها، ومركب فى معصمها - فى تجويف خاص - يد خشبية تسمى (الهراوة)، ويعتمد ثقل الفأس على ثقل (الخُرْص) الذى به ذلك التجويف المشار إليه والذى هو عبارة عن فراغ دائرى تحشر به الهراوة، وبعض الفئوس لها خرص فردى وبعضها لها خرص مزدوج.

وعادة ما يستخدم الفلاح المصرى العزق بالفأس فى المساحات الصغيرة أو الضيقة التى لا تتسع للعمل بالمحراث، أو على أطراف الحقول، أما المساحات الكبيرة فيستخدم فيها المحراث؛ لأنه يشق التربة بشكل أعمق، وبطريقة أسرع. وتستخدم الفأس الثقيلة فى عملية (التطويش)، وهى تحطيم الكتل الطينية الكبيرة، لتسهيل عملية التسوية. كما تستخدم أيضًا فى تقسيم الحقول إلى أحواض صغيرة و(سرابات) أو مسارب، إذا تطلب المحصول ذلك، وتستخدم أيضًا لشق الفحير - أو الفحل أو الفحر - وهى القنوات التى توصل الماء إلى تلك الأحواض إلى جانب استخدامات أخرى.

تختلف بنية غناء العامل بالفأس عن بنية غناء المغنين خلف المحاريث، فالعمل بالفأس عادة ما يكون جماعيًا، بمعنى أن تجتمع مجموعة مستأجرة، أو متعاونة من أهالى القرية لإنجاز (التطويش) أو (عزيق) الحشائش والأعشاب، لهذا يكون الغناء جماعيًا أيضًا. ويقوم أحد العمال بدور المغنى/ الحادى، بينما يتحول الباقون إلى جوقة، تردد خلفه ما نسميه بالمَرَدّ أو الترديدة. وعادة

ما يختلط هذا الغناء بغناء حرف أخرى مثل: معجنة الطوب، وخلط المونة، وجر المراكب، وأغنيات المحاجر وتكسير الأحجار، وغيرها من الأعمال التى لا يشارك فيها الحيوان، والتى يتقارب إيقاعها الحركى مع إيقاع العزق السريع.

(١)

الحادى: لا إله إلا الله
المرد: لا إله إلا الله
الحادى: يا غفلان وحِّد الله
المرد: لا إله إلا الله
الحادى: هيه شهادة التوحيد
المرد: لا إله إلا الله
الحادى: بيها العبد يبقى سيد [1]
المرد: لا إله إلا الله
الحادى: دى كلمة حق وتنقال [2]
المرد: لا إله إلا الله
الحادى: هيهَ الفايد [3] ورأس المال
المرد: لا إله إلا الله

* * *

(٢)

الحادى: صولّى ع الهادى [1]
المرد: صُولّى
الحادى: غايتى و مُرَادى
المرد: صُولّى
الحادى: صُولّى على نبينا
المرد: صُولّى
الحادى: اللى هيشفع فينا
المرد: صُولّى
الحادى: وعلى التُّهامى
المرد: صُولّى
الحادى: عالى المقامى
المرد: صُولّى
الحادى: وانْ صَلّيتوا
المرد: صُولّى
الحادى: الخير ريتو [2]
المرد: صُولّى
الحادى: وانْ ما صَلّيتوا
المرد: صُولّى

هوامش:
(١) يبقى سيد: يصبح حرًا من عبودية غير الله.
(٢) تنقال: تقال أو تنطق.
(٣) الفايد: الفائدة التى تدفع لرأس المال.

هوامش:
(١) صولى: صلى: يمد المؤدى حركة الصاد حتى تتحول إلى ألف، وفى بعض الأعراف يتم تحويل الألف إلى واو كأن تقول (يو نبى بدلاً من يا نبى).
(٢) ريتو: رأيتم.
(٣) الغمامة: السحاب الخفيف.

الحادى: ياخراب بيتو
المرد: صُولُى
الحادى: على ابن رامَهْ
المرد: صُولُى
الحادى: المظلل بالغمامه [٣]
المرد: صُولُى
الجميع: اللهم صلى وسلم عليه

* * *

(٣)

الحادى: يا مهوُن
المرد: هَوُن يا مهون
الحادى: دى الصبَخَه [١]
المرد: وترابها مْصَوَّن [٢]
الحادى: أعزقها
المرد: بالخُرُص إدُّيها [٣]
الحادى: وعاليها
المرد: هاتو ف واطيها
الحادى: زيَّادى
المرد: فدادين الطينى [٤]
الحادى: طوُشها
المرد: تشرب وتلينى [٥]
الحادى: يا مهون
المرد: هون يا مهون
الحادى: خلينا
المرد: نْخَضُر خلينا [٦]
الحادى: خلينا
المرد: نحصد خلينا
الحادى: وعملنا
المرد: فطير اتغدينا
الحادى: والخولى
المرد: طوُلْ علينا
الحادى: أهو طوّل
المرد: وعلينا طوُلْ
الحادى: راح يشرب
المرد: من فول عَمنُوُل [٧]
الحادى: يا ربى



هوامش:

(١) صبخه: سبخة أى أرض بها نسبة عالية من الأملاح.
(٢) مصون: صار صلبًا كحجر الصوان (الزلط).
(٣) الخرص: هو الجزء السميك من الفأس، وبه تجويف، يتم فيه حشر الهراوة.
(٤) زيادى: طرية كالزبد. والطينى: الطين.
(٥) طوشها: كسر القطع الكبيرة من الطين حتى يبلغها الماء عند الرى.
(٦) نخضر: نزرع ويخرج الزرع الأخضر.
(٧) عمنول: السنة الماضية: عامنا الأول مدغمة.
(٨) نلم الحشيشى: نجمع العشب.



المرد: يروَح ما يجيشى

الحادى: علىِ ما احنا

المرد: نلمِ الحشيشى[٨]

الحادى: خولينا

المرد: لابسٍ طربوش

الحادى: ودا زِره

المرد: أسود منفوش

الحادى: طوِشها

المرد: طوش تطويشى

الحادى: واتحمل

المرد: على وكل العيشى

الحادى: يا مهون

المرد: هون يا مهون

* * *

(٤)

الحادى: يو على[١]

المرد: يو على

الحادى: يوعلى

المرد: يو على

الحادى: يابو طالب

المرد: يو على

الحادى: سرك غالب

المرد: يو على

الحادى: يابو الحسنين[٢]

المرد: يو على

الحادى: يا حبيب الزين[٣]

المرد: يو على

الحادى: الكفره جولك[٤]

المرد: يو على

الحادى: اسحب سيفك

المرد: يو على

الحادى: واضرب على كيفك

المرد: يو على

الحادى: يو على

المرد: يو على

* * *

هوامش:

(١) يو على: يا على.

(٢) الحسنين: الحسن والحسين أبناء فاطمة الزهراء وعلى بن أبى طالب.

(٣) الزين: محمد عليه الصلاة والسلام.

(٤) جولك: جاءوك ليقاتلوك.



(٥)

الحادى: يا مانى[١]

المرد: مانى يا مانى

الحادى: يا مانى

المرد: مانى يا مانى

الحادى: والشَّوَكَة

المرد: بلد التيجانى[٢]

الحادى: آبوتيج

المرد: بلدك يا آبو أحمد[٣]

الحادى: يا بدوى

المرد: يا سيدى أحمد[٤]

الحادى: شى لله

المرد: يا سيدى جلال[٥]

الحادى: كايدنى

المرد: لوم العُزَّال

الحادى: ما توطى

المرد: ضهرك يا خال

الحادى: دى الكروة[٦]

المرد: على نص ريال

الحادى: والمنيا[٧]

المرد: بلدك يا فولى[٨]

الحادى: وصغيِّر

المرد: وأهلى جفونى

الحادى: من بلدى

المرد: طب ليه جابونى

الحادى: دا انا صغير

المرد: والعشق رمانى[٩]

الحادى: قناويه

المرد: بلدك يا قناوى[١٠]

الحادى: جرَحنى

المرد: ولا جابش مداوى[١١]

الحادى: يا دسوقى

المرد: يا سيدى الناس[١٢]

الحادى: والفاتحه

المرد: لابو العباس[١٣]

* * *



هوامش:

(١) مانى: تعنى العسل بالمصرية القديمة.

(٢) الشوكة: قرية، أظنها تتبع سوهاج، والتيجانى: شيخ محلى.

(٣) أبو تيج: مدينة تجارية قديمة بأسيوط بها شيخ شهير يسمى "الفرغل" ويكنى ابو احمد.

(٤) سيد أحمد: المقصود السيد أحمد البدوى.

(٥) سيدى جلال: الشيخ والعالم جلال الدين السيوطى.

(٦) الكروة: الأجرة المتفق عليها.

(٧) المنيا: مدينة شهيرة بوسط الصعيد المصرى.

(٨) يا فولى: شيخ له ضريح بمدينة المنيا.

(٩) رمانى: اضطرنى والجأنى ودهمنى.

(١٠) يا قناوى: السيد عبد الرحيم القنائى (القناوى).

(١١) مداوى: طبيب.

(١٢) سيد الناس: إبراهيم الدسوقى.

(١٣) أبو العباس: المرسى أبو العباس.

(٦)

الحادى: حلوانى يانى..

المرد: يو حلوانى

الحادى: حلاوته حلوه

المرد: يو حلوانى

الحادى: كبّش وعطانى [١]

المرد: يو حلوانى

الحادى: وامعاه ابْنَيّه [٢]

المرد: يو حلوانى

الحادى: إيجوزهانى [٣]

المرد: يو حلوانى

الحادى: وامعاه جاموسة

المرد: يو حلوانى

الحادى: إيرعيهانى [٤]

المرد: يو حلوانى

الحادى: الله يعطيهم

المرد: يو حلوانى

الحادى: كل العوافى [٥]

المرد: يو حلوانى

الحادى: سلم لى رجالى

المرد: يو حلوانى

الحادى: أمال أمالى

المرد: يو حلوانى

الحادى: قرينا نخلص

المرد: يو حلوانى

الحادى: ساووها كويس [٦]

المرد: يو حلوانى

الحادى: سَبَلْها يتْقَل [٧]

المرد: يو حلوانى

الحادى: والقمح يطْوَل [٨]

المرد: يو حلوانى

الحادى: ويبقى كويس

المرد: يو حلوانى

الحادى: نخبز وانهيص [٩]

المرد: يو حلوانى

الحادى: وانجيبو حلاوه [١٠]

م الحلوانى

* * *

هوامش:

(١) كبش: ملأ كل كفة يده.

(٢) إبْنَيّه: بنية: تصغير بنت للتحسين.

(٣) إيجوزهانى: يزوجها منى.

(٤) إيرعيهانى: يجعلنى راعيًا لها بالأجر.

(٥) العوافى: جمع عافية.

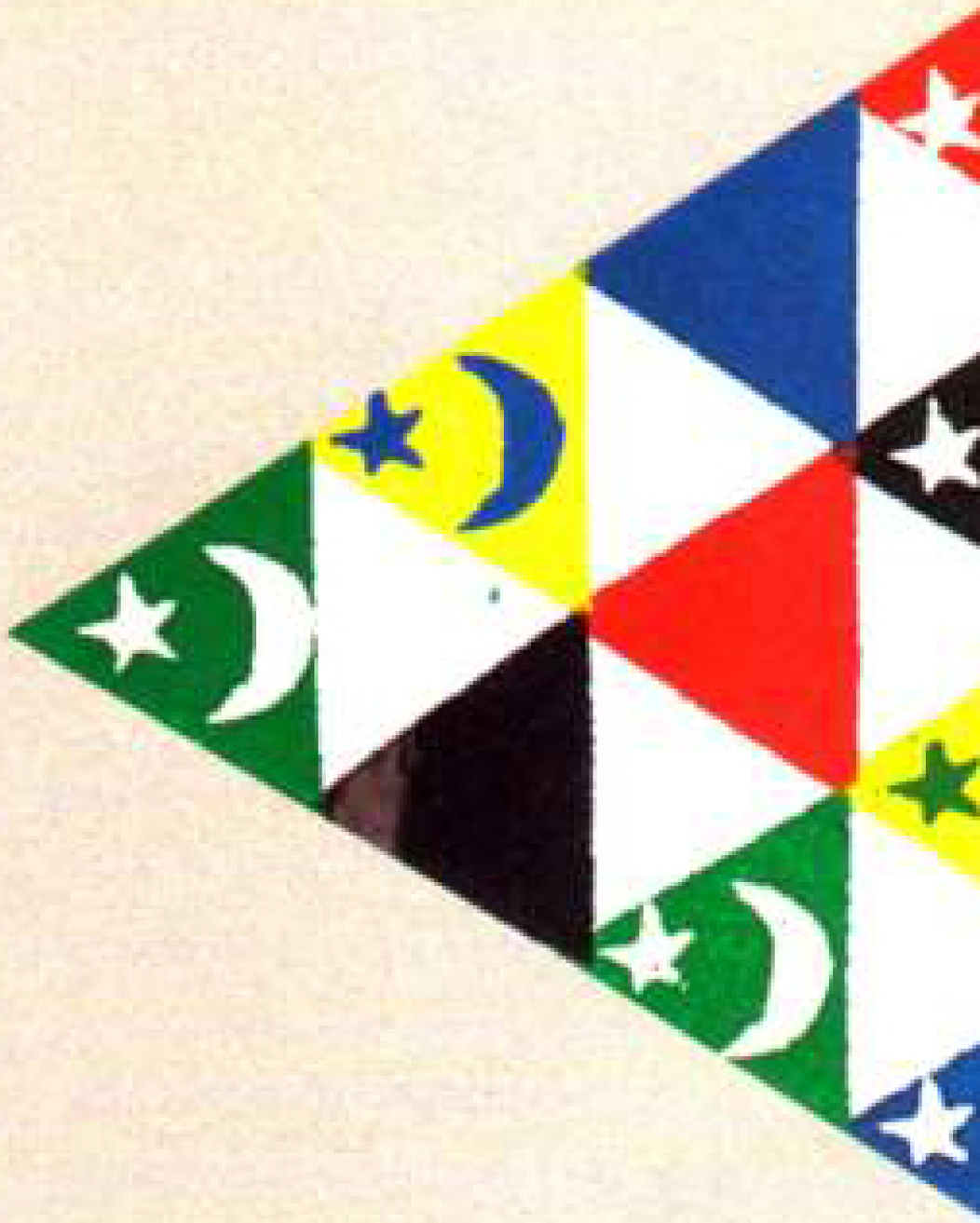
(٦) ساووها: اجعلوها مستوية.

(٧) سبلها يتقل: تثقل سنابل القمح من الغلال التى تحملها.

(٨) يطول: يطول عود القمح.

(٩) إنهيص: نسعد ونفرح ونغنى ونرقص.

(١٠) وانجيبو: نشترى حلوى.



(٧)

الحادى: ياما زقزق ياما زام [١]

المرد: ياما زام الحمام

الحادى: ياما ترجم [٢] ياما هام [٣]

المرد: ياما زام الحمام

الحادى: يا ما جابولو قمصان [٤]

المرد: ياما زام الحمام

الحادى: وياما فتّق [٥] القمصان

المرد: ياما زام الحمام

الحادى: يا ما زَقّق [٦] الزغاليل [٧]

المرد: ياما زام الحمام

الحادى: ياما غنى وقال يا ليل

المرد: ياما زام الحمام

الحادى: من شوقه بايت حرّان

المرد: ياما زام الحمام

الحادى: على فروع الساسابان [٨]

المرد: يا ما زام الحمام

* * *

هوامش:

(١) زقزق: سقسق فرحًا، و زام: أصدر صوتًا مكتومًا متألمًا أو غاضبًا.

(٢) ترجم: أصدر أصواتًا غير مفهومة كاصوات الصوفية فى الترجمة عن لسان الحال.

(٣) هام: بدا عليه الشوق والهيام.

(٤) جابولو: اشتروا له قمصانًا للنوم.

(٥) فتق: مزق القمصان لزيادة وزنه.

(٦) زقق: وضع الحب والماء فى فم الفرخ لإطعامه.

(٧) الزغاليل: فراخ الحمام ومفردها زغلولة.

(٨) الساسابان: شجر السيسبان.







جمع وتدوين: عبد الستار سليم

مِن فنّ الوّاوْ القدّيمْ

قنا / جُنوب مُصر

القوّالون:

محمد حسين بدوى، (قرية بنى برزة).

ثروت شوقى الديرى، (قرية بخانس).

محمد البربرى أحمد، (قرية الشرقى سمهود).

محمد اليمنى، (قرية الدرب).

أحمد عمارة الشريف، (قرية المخادمة).

تاريخ الجمع: ٢٠١١

- ١ -

تعالى يا طبيب المبالى شُقَ دَرْبى
وهات القلم والدواية
وامسكْنى من ايدى ودُرْبى
على الله تلاقى دوايا

هوامش:
شق دربى: بمعنى عدّي على محل سكنى.
ودربى الثانية: أى ودر بى على أماكن الاستشفاء.

***

- ٢ -

خلّيك واقف على الحد
وخلّى عيونك نديرة
ما حدَش رزقُه على حد
بسَ المصايخ كتيرة

هوامش:
الحد: يقصد الدرياس وهو خط عال من الأرض الزراعية يفصل بين أملاك المزارعين.
والعيون النديرة: هى العيون الناظرة بتمعُن.
المصايخ: الأفعال والأقوال التى تغضب الخلائق من بعضهم.



هوامش:
بعوة: أي بعواء ويقصد بها مطاردة الخلايق.
اللي بنوكى: أى الذين عمروك من قبل.
همّلوكى: أى أصابهم الموت والفناء وتركوك وسكنوا المقابر.

- ٣ -

يا دنيا ما لك بعوّة
را حوا فين اللى بنوكى
راحوا فين " آدم " و " حوّا "
سكنوا التراب همّلوكى

***

هوامش:
عليل: أى صاحب علّة و مرض.
بالبلا سان: أى بالبلاء سنة كاملة.
الطبابا: الأطباء.
لاسان: أى لسّن عليه بقول لايرضيه كأن يعيّره بالمرض والبلوى.
دمعه طبابا: بمعنى سالت دموعه.

- ٤ -

عليل اتبلى بالبلا سان
واحتار بين الطبابا
سمع العذول جنبه لاسان
على خده دمعه طبابا

***

هوامش:
سمنتك: يقصد الأسمنت، فإذا كان مخلوطًا بالتراب فهذا يعيبه.
يهيل: ينهار الأساس الذى تم بناؤه بهذا الأسمنت المغشوش.

- ٥ -

لو كان سمنتك تراب بيه
بكرة يهيل أساسه
وولد غيرك اوعا تربّيه
يكبر يعاود لناسه

***

هوامش:
هوليه: أى أهواله.
الأهوج: المستهتر والمتهوّر.
كراسى: مثل الراسى، ومعروف أن الإنسان الرزين الراسى بخلاف الأهوج.
ده: بمعنى هو.
أهوليه: أهاليه، أى أهله وناسه.
عربان فوق الكراسى: هذه كناية عن علوّ الشأن والرفعة فقد يكونوا حكامًا على كراسى الحكم.

- ٦ -

شبعان من المُرّ وهُوليه
مين قال اهُوج كراسى
ده هلُس وان كان أهوليه
عُريان فوق الكراسى

***

ـ ٧ ـ

و صـــالى لا تقطـــع ولا تـُبِـــت
وعامـــل زعـيـــم العصابـــة
لو أبـــوك كـــان جابك بِـــت
كان تِخيـــل فى ربـْط العصابـــة

***

هوامش:
صالى: بمعنى دائمًا.
لا تقطع ولا تبت: أى كلامك مانع وغير محدد وغير جاد ولا حاد.
جابك بت: أى أنجبك أنثى.
ربط العصابة: أى التى تربطها البنت والمرأة على الرأس.

ـ ٨ ـ

شيـــخ العـــرب للدار جينـــاه
وع النـــاس زايـــد وجيبـُـه
قصـــدى مـــن العـــم جينـــاه
أفـُـــك عـُـــذرى واجيبـــه

***

هوامش:
جيناه: أى أتينا عنده.
زايد وجيبه: أى أفضاله على الناس كثيرة وزائدة، فيقال إنه يؤدى الواجب مع الناس.
جيناه الثانية: بمعنى "جنيه" وهى العملة المعروفة، وفى الماضى لم يكن الجنيه موجودًا إلا عند ذوى الثراء.
واجيبه الثانية: أى أردُّه مرة ثانية كسُلفة.

ـ ٩ ـ

أنا الـــلى فراقـــك رجفـْـــنى
و جبـــت القلـــم والمحابـــر
ميـــن علـَم النـــوح جفـْـــنى
غيـــر ساكنيـــن المقابـــر

***

هوامش:
رجفنى: أى أصابنى بالذعر.
المحابر: جمع محبرة وهى دواية الحبر.
النوح: البكاء.
ساكنين المقابر: يقصد الموتى.

ـ ١٠ ـ

أنا شـُفـْـت شطـَـة ما كـــزيت
كـــل القرايـــب عـــازولـــى
نـــزل دمـــع عينى مـــا كالزيـــت
كلامـــن جـــرى مـــن عاذولـــى

***

هوامش:
كزيت: أى لم أحاول الابتعاد بفعل الانفعال المصاحب لرؤية أى شىء مكروه.
عازولى: أى احتاجوا لى.
ماكالزيت: هنا كلمتان بمعنى ماء كالزيت، وهو ما يسمى بالدمع الصبيب أى الثقيل الكثيف وهو وصف مجازى وليس حقيقيًا.
كلامن: كلام منوّنة.
عاذولى: العذول معروف وهو الذى يحاول بالدسيسة والوقيعة التفريق ما بين الأصحاب والمحبين.



ـ ١١ ـ

دين النبى حق و سْبات
مين قال مكّة كهانا
فرعون مضى بالكُفر و سبات
سبَات دين الكهانة

***

هوامش:
حق وسبات: أى حق ومثبت بالدليل والبرهان.
كهانا: بمعنى " مثل هنا " أى لا يمكن المساواة بين بيت الله الحرام ومكان آخر مثل ما نقيم فيه هنا.
وسبات (الثانية): هى كلمتان بمعنى وسِاب بنت، أى ترك وراءه بنتا: هذه البنت سبت وذمّت ديانة الكهانة ولم تؤمن بها.

ـ ١٢ ـ

طبيب الطبابا يا دكتور
وأنا إيش بالمَسْك أساوى
دان طِبْت اقَلّ ما فْ ناسى يا دكتور
وأنا عليّا الكساوى

***

هوامش:
يا دكتور: هو يناشد الطبيب أن يمدّ له يده لكى " يتور " ، وهى بمعنى يقوم أو يعتدل.
إيش بالمسك أساوى: هو حزين على نفسه، يقول هل هو يساوى شيئا طالما لا يستطيع أن يعتدل إلا إذا أمسكوا به.
دان طبت: بمعنى شفيت.
يادكتور (الثانية) تعنى: يديك تور، أى يعطيك ثوراً هدية الشفاء. ليس هذا فحسب والمريض أيضًا يتعهد بأن يكسوه أى يمنحه كسوة على سبيل الهدية (حلاوة الشفاء كما يقولون).

ـ ١٣ ـ

جانى طبيبى ما شفقان
جاب الرياش بَطّ فيها
راجل ما عُمْرُه مشفقان
وليلة القدر بَطّ فيها

***

هوامش:
ما شفقان: من الشفقة أى كان الطبيب غليظ القلب لايشفق على العليل.
الرياش . هنا . بمعنى مشارط الجرّاح.
بط فيها: بمعنى شق بمبضعه فى جثته وهو يقصد جسده.
مشفقان: هنا كلمتان هما (مشى فى قنا). أى لم يعرف جغرافية مدينة قنا.
بط فيها: البطط هو السير فى الطرق المختصرة.

ـ ١٤ ـ

الناس كِتِر رجوعها و مَحَلْها
ومن البلا يا رب لاطف
وكل من معاه نخلة نحَلْها
وعمل من خوصها مقاطف

***

هوامش:
محلها: أى شكواها من الفقر.
نحلها: أى أخذ ليفها.
خوصها: خوص النخيل معروف.
مقاطف: المقطف هو القفة من الخوص والحبال.



- ١٥ -

شُفُنا ملوخية بلا توم
ومقلعة من جدارا
وادى اللى حتى بلا توم
ع الخلق رامى جدارا

***

هوامش:
ملوخية بلا توم: يقصد طبيخ الملوخية من غير "طشة" الثوم.
مقلعة من جدارا: أى بجذورها.
بلا توم (الثانية): يقصد بلا "تمة" والتمة هى الأملاك والأطيان فى الريف.
رامى جدارا: أى يرمى "جتته" على الخلايق وهو نظام البلطجة.

- ١٦ -

جرحى انتسع فى سقطماء
وجروحى نترت دوادى
وصفولى الدوا فى سقطماء
والله بعيد الدوادى

***

هوامش:
انتسع فى سقطماء: أى اتسع اتساع ساقية الطمة وهى الساقية ذات العيون التى تتفجر من الأرض.
نترت دوادى: بمعنى جروحه تناثرت منها الديدان لأنها أهملت ولم تعالج.
فى سقطماء (الثانية): هى ثلاث كلمات أى فى سوق "طما". وكانت المسافة بين قنا وطما كبيرة لعدم وجود مواصلات بينهما.
الدوادى: الدوا ده أى هذا الدواء بعيد المنال وصعب الحصول عليه.

- ١٧ -

خبرم التجر مروماتوا
فى يوم سبت بعده جماعة
مروا على عد مروماتوا
مروماتوا فيه جماعة

***

هوامش:
خبر: جمع خبير وهو يقصد الخبير بطرق التجارة.
التجر: التجار.
مروماتوا: أى من بلاد الروم أتوا.
سبت بعده جماعة: يقصد فى يوم "سبت" بعد "جمعة".
عد: العد كان يطلق على البئر أيًا كانت مطروقة أو مهجورة.
مروماتوا (الثانية) يقصد: "مرة ميته" أى ماؤها مالحة غير صالحة للشرب.
مروماتوا (الثالثة) يقصد: "مرة ماتوا"، أى ذات مرة مات فيها جماعة من المارين بها.

- ١٨ -

شللتها واتفرد تان
وميتا المقاد ير بيدى
رحلت عزوتى واتفردتان
وادينى صابر على حكم سيدي

***

هوامش:
شللتها: الشلالة هى نوع من الحياكة اليدوية كانت قبل اختراع ماكينة الخياطة.
اتفردتان: أى الخياطة انفكت مرة أخرى لعدم جودتها طبعا.
ميتا: بمعنى "متى" الاستفهامية.
بيدى: أى بيد ى.
عزوتى: العزوة هى الأهل والأصحاب.
اتفردتان: أصبحت وحيدا أى بمفردى.
وادينى: وها أنا ذا.

- ١٩ -

" طـــــه " ريـــــاية حليمـــــاه
" أحمـــد" عـيونُـــــه رغابـــــة
جا عِـــدّ مالـــــح حليمـــــاه
قـــال اشريـــوا يا صحابـــــة

***

هوامش:
حليماه: يقصد السيدة حليمة السعدية مرضعة الرسول.
" طه " و " احمد ": من ألقاب الرسول.
عد: العد هو البئر.
حليماه: بمعنى حلى ماؤها، أى أن الماء المالح فى هذا العد المهجورة أصبح حلوًا بمجرد مجىء الرسول إليها.

- ٢٠ -

كـــــام سبوعـــة الأراضى كلـَتـُهـــا
وكانـــت ساركـــة ع النـــــوايب
الدنيـــا دايـــــرة بكلتهـــــا
تقسُـــــم وتـــدى النـــــوايب

***

هوامش:
كام: بمعنى " كم " الاستفهامية.
سبوعة: السبوعة كلمة كانت. وما زالت. تطلق على الرجال الشجعان الكرماء الأشداء.
الأراضى كلتها: يقصد أنها ماتت ودفنت فى التراب وأصبحت غير موجودة إلا فى صورة عظام ورفات.
ساركة ع النوايب: سرك على الناب هو تعبير يطلق على الجمل المولـّد الذى يجرّ على أضراسه متحملاً الأحمال الثقيلة.
بكلتها: أى بكيلتها و "الكيلة" هى الإناء الذى يكال به الغلال والحبوب.

- ٢١ -

فعـــل الرديـّة علـــــى جـــــار
والقلـــــب كِ فحـــْم فاخـــــر
مفيـــــش جار يسـْعـــل على جـــار
و لا حـــــد فى حـــد فاكـــــر

***

هوامش:
ك فحم فاخر: أى مثل الفحم المتقد فى الفاخورة.
يسعل: يقصد يسأل.

- ٢٢ -

القمـــــرة تحسبهـــا ياك شمـــــش
وللمـــــولى نقيمـــــوا وليمـــــة
الـــــدون فـــى قولـــه ما يكشمـــــش
لانـُـــــه طباعـُـــه وليـــــمة

***

هوامش:
ما يكشمش: بمعنى لا يخجل ولا ينكسف.
وليمة: المقصود بها هنا " لئيمة " وحدث قلب للكلمة فتنطق أحيانًا أليمة أو وليمة بقلب الهمزة واوًا.

ـ ٢٣ ـ

جميلـــــة ع تنطُّـــــط ولدُهـــــا
وحســـــها يزيـــــن الســرايـــــا
لبـــــن الخناصـــــر ولـدُهـــــا
غيـــــر حسهـــــا فـــــى السرايـــــا

***

هوامش:
حسها: بمعنى صوتها.
لبن الخناصر ولدها: معناها المقصود هو: لابانت ـ أى: لم تظهر ـ الإصبع الخـنصر ولا بانت إيدها.
السرايا (الثانية): السريان، يقال الحس يسرى فى الليل.

ـ ٢٤ ـ

غولـــــة كبيـــــرة وسنّـــــت
تكتـــب قـــدرْنـــا بعصـــاهـــا
قوانيـــــن خطّـــــت وسنّـــــت
مسكيـــــن ياللـــــى عصاهـــــا

***

هوامش:
الغولة هنا: المقصود بها الدنيا.
وسنت: أى أسنّت بمعنى طال عمرها.
تكتب قدرنا بعصاها: أى تخطط الأقدار للعباد بالعصا التى فى يدها، والتخطيط فى التراب هو طقس شعبى كان يقوم به النسوة فى الريف حين يجلسن أمام الدور ويعددن ويبكين على أمواتهن وحالهن، وقد فعلها السيد المسيح عندما خط فى الأرض أمام المذنبين وقال لهم: "من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر". فانصرفوا جميعا بعد أن رأى كل منهم خطيئته.
و سنت (الثانية): أى فتّت وذلك من سنّ القوانين.
ياللى عصاها: من العصيان.

ـ ٢٥ ـ

كـــــلام العبـِد يعِـــــلّ ويكيـــــد
ويحيـّـــــرك فـــــى السيا ســـــة
تيجـــــى تقعـَـدُه مـــــع السـّيـــــد
ترجـــــع لـــــه تانـــــى الخساســـــة

***

هوامش:
العبد: المقصود به أخلاق الطبقة الدنيا التى أدمنت فعل السوء والدنايا.

ـ ٢٦ ـ

حلـْـو يـــــا نبـــــى وحلـــــو مدْحـــــك
أحـــــرّ النســـــا ميـــــن غرامـــــك
أبيـّـــــت طـــــول الليـــــل مـدحـــــك
حزيـــــن ال ماشافـــــش مقامـــــك

***

هوامش:
مين غرامك: بمعنى من سيدة الحرائر غير أمك ؟؟
مدحك (الأولى): من المديح.
مدحك (الثانية): فهى بمعنى "ما أضحك".

ـ ٢٧ ـ

صلّـــى عليـــه ما تكونـــش بخـــيل
واعـــلم لأن الدنيـــا دراهـــم
بكـــر لا ينفعـــك بِـلّ ولا خيـــل
ولا خزّنتـــك والـــدراهـــم

***

هوامش:
الدنيا دراهم: أى الدنيا هى دار همّ أى دار الهموم.
بِلّ ولا خيل: البل هى الإبل أى النوق والجمال والخيل معروفة.



ـ ٢٨ ـ

قـــال بينـــا نقلّـــع وتِـــدّة
جمـــل الحمـــول فزّ بيـــها
وليـــام تاخُـــد وتِـــدّة
واللـــى صبـــر فـــزّ بيهـــا

***

هوامش:
وتدة: يقصد أوتاد وهو يقصد الأثقال.
جمل الحمول: يقصد جمل المحامل أى الذى لاينوء بالأحمال.
فز بيها: قام بها دون عناء.
تاخد وتدة: أى تاخد وتدّى، بمعنى تأخذ وتعطى.
فز بيها (الثانية): أى فاز بها.

ـ ٢٩ ـ

شُـفْتـــك أنـــا قُمـــت وهْـــلان
حافـــى ودايـــس الترايـــب
مرحبـــة بيـــك وهـــلان
مِقـــدم وشيـــخ العرايـــب

***

هوامش:
قمت وهلان: بمعنى مأخوذًا بمفاجأة رؤيتك على حين غفلة، وتحمل أيضًا معنى الاحترام والاهتمام.
مرحبة بيك وهلان: أى مرحبًا بك وأهلاً.
مقدم: المقدم تطلق على الرجل الشهم الكريم.

ـ ٣٠ ـ

عليـــل ع الوسايـــد وحـــول تـــام
وحـــول تـــام و هـــو ع الوسايـــد
جـــوه الطبـــابا وحـــول تـــام
ورشُـــوا الـــدوا علوســـايد

***

هوامش:
وحول تام (الأولى): بمعنى " و حيلة أمه ".
وحول تام (الثانية): وحول تم أى وسنة مضت.
وحول تام (الثالثة): بمعنى " وحوله اتلموا " أى التفوا حوله.
علوسايد: يقصد الاسمين " على " و " سيد ".

ـ ٣١ ـ

حـزُنوا الصبايـــا وحطُّـواع القفا طين
وأصـــل المـــوت مالوشى حجـــازة
مـــات لبـــاس القفاطـــين
وقـــال بخاطـــرك يا حجـــازة

***

هوامش:
حطوا ع القفا طين: يقصد على الظهر والأكتاف، وهى عادة قديمة كانت سائدة فى الماضى حزنًا على الميت.
مالوشى حجازة: أى حجـاز بمعنى أنه لايمكن لأحد أن يمنع الموت من ممارسة مهمته فى العباد.
لباس القفاطين: دلالة على الغنى والثراء، فكلمة " لباس " هى صيغة مبالغة.
بخاطرك يا حجازة: هى كلمة وداع، وحجازة اسم بلد.

ـ ٣٢ ـ

صاحـــب كـــــرم والدواويـــــن
عاقـــل وحافـــظ وجيبـــه
قـــــالوا ولادُه الدواويـــــن
نبيعـــوا مِلْـكِنا ويللا نجيبـــه

***

هوامش:
الدواوين: جمع ديوان، وهو ما يطلق على الساحات الكبيرة والمنادر فى بيوت الأغنياء.
حافظ وجيبه: أى يحافظ على أداء الواجبات التى تلزمه.
الدواوين (الثانية): أى أين الدواء ؟؟

ـ ٣٣ ـ

طبيـــب الطبـــابا يا جلْعـــان
ويـــوم جـــاى ويـــوم رايـــح
حتـــى تمرْجيـــك جلعـــان
بـــلا إذن بـــطّ الجرايـــح

هوامش:
طبيب الطبابا: يقصد كبير الأطباء أو كبير الحكماء.
جلعان: من الدلع ، وتنطق " جلع " عند بعض العامة.
جلعان (الثانية): مركبة من كلمتين وتعنى "جاالعن" أى أنه لا يراعى ظروف المريض.
بط الجرايح: أى قام بفتح الجروح دون أن يستأذن من الطبيب أو من المريض نفسه.

ـ ٣٤ ـ

أوصيـــك لاتعاشـــر الـــدون
ولا تكلّمُـــه بالاشتـــراحة
تكلّمـــه الكـــلام مـــوزون
يجـــدّد معـــاك القبـــاحة

هوامش:
الاشتراحة: أى تتباسط معه فى الكلام.



ترجمة: هبة فتحى

حكايات فارسية .. من إيران

(١)

ابن ملك الجان

كان لرجل وامرأة سبع فتيات، وذات يوم جمع الرجل زوجته وصغاره، وقال: (أريد أن أسافر، وكل واحدة تقول كل ما تريده وسأحضره لها).

خلاصة القول: كل واحدة طلبت شيئًا حتى جاء الدور على الفتاة الصغرى، فقالت: (أريد عقدًا من اللؤلؤ، وإذا لم تحضره أو نسيت فعند العودة سيكون جانبك الأيمن ماء، وجانبك الأيسر نار).

وبعد التوديع، سافر الأب، وعند العودة رأى فى طريقه أن عاصفة شديدة قد هبّت، واشتعلت النيران من ناحية، وظهر بحر كبير من الناحية الأخرى، ارتعد قلبه، وتذكر كلام ابنته: فسالت دموعه، وبكى بصوت عالٍ، وطلب من الله المساعدة، فجأة ظهرت له يد من بين أمواج البحر، وأعطته عُقد اللؤلؤ، ووصل صوت إلى أذنه كان يقول: (أستطيع أن أنقذك بشرط أن تُعطينى ابنتك بعد عام). وافق الرجل المسكين الذى كان فى ذلك الوقت لا يفكر إلا فى نجاته، وأخذ العُقد من تلك اليد، لم تمر طرفة عين حتى اختفى عن نظره عالم النار، وبحر الماء المخيف، وبعد عدة أيام وصل إلى المدينة وسعدت زوجته وبناته لرؤيته. وفى الصباح الباكر، وقبل أن تذهب الفتيات إلى المدرسة، نادى عليهن ليعطيهن الهدايا، وأخذت واحدة واحدة هديتها حتى جاء الدور على الفتاة الصغرى، فقال لها عندما أعطاها العُقد: (حافظى عليه جيدًا، فلقد تعبتُ كثيرًا فى الحصول عليه، إذ كان هو عقد اللؤلؤ الوحيد فى كل تلك المدينة).

ذهبت الفتيات إلى المدرسة، وحكت كل واحدة منهن للفتيات الأخريات عمَّا أحضره والدها لها، ولم يكن أى من الهدايا أروع من العُقد، فتعلقت به أعين الجميع. مضى عام، وذات يوم فى الصباح الباكر عندما أراد والدهن أن يذهب لعمله رأى غلامًا واقفًا عند الباب.

وبعد السلام، قال: (إننى صاحب ذلك العُقد، وأنا الشخص الذى أنقذك من ذلك الوضع، والآن جئت حتى تفى بعهدك، وتعطينى ابنتك).

كاد الأب يغيب عن الوعى، لأنه لم يكن يتخيل أبدًا أن يأتى مثل هذا اليوم، ولم يكن يعرف ماذا يفعل، هل يستطيع أن يقول لزوجته إننى قد أخذت عقد اللؤلؤ هذا مقابل ابنتنا؟ ماذا يمكنه أن يفعل؟

اضطر الرجل أخيرًا أن يقص ما حدث لزوجته، ووعد الغلام ـ بمرارة شديدة ـ أنه سيعطيه الفتاة حين ترجع الفتيات من المدرسة.

جلس الغلام عند الباب، حتى جاء الظهر، وجاءت الفتيات، وعرف الغلام الفتاة الصغرى من عُقد اللؤلؤ الذى كان برقبتها. شرح الأب الأمر للفتيات، فبدأن فى العويل، ولكن لم تكن هناك حيلة، فالرجل كان قد وعد، ولا يستطيع أن يخلف وعده، فاضطر أن يعطى ابنته للغلام.

خلاصة القول: بعد البكاء والنواح الكثير، ودَّع الجميع الفتاة، وأخذها الغلام، وحملها وفى لمح البصر رأت الفتاة أنهما قد وصلا إلى شاطئ البحر، أنزل الغلام الفتاة عن كتفه، وقال لها: (أغلقى عينيك)، فأغلقتهما، وعندما فتحتهما رأت أنها فى قصر كبير شديد الجمال.

التفت الغلام إلى الفتاة، وقال: (هذا القصر ملكك)، وفى كل حجرة تفتحها كانت تجدها ممتلئة بوسائل اللعب التى لم تكن تراها فى حياتها، كانت الأيام تمضى، والفتاة تصير أكبر وأجمل، ولم تكن ترى فى ذلك القصر أى شخص سوى الغلام، كان الغلام يعد لها كل ما تطلبه.

وفى الصباح الباكر كان يأخذها إلى الحمّام، يغسل ملابسها، ويُعد لها الطعام، ويعطيها الدرس، وعندما يحل الليل يعطيها قبل النوم نصف كوب من الماء ونصف تفاحة، فتأكلها وتخلد للنوم مسرعة، ولليالٍ عندما كانت الفتاة تغوص فى النوم كان يأتى شاب وسيم، وينام بجوارها، وبعد مضى فترة قال الشاب للغلام: (أيها الغلام ألم تُسعد الفتاة جيدًا؟).

قال الغلام: (يا سيدى! ليس ذنبى فلم أُقصّر، ولكن لا أعلم لماذا تبكى كل يوم ساعتين، وكلما أقول لها لماذا تبكين؟ فلا تقول شيئًا).

قال الشاب: (من الأفضل غدًا فى الصباح الباكر، وعندما تحملها إلى الحمام، وتُلبسها ملابس جميلة، أن تأخذها لعدة أيام عند والدها ووالدتها؛ لأنها ما زالت طفلة وتريد والدها ووالدتها، ولا ينبغى أن تتركها بمفردها للحظة حتى يُعلموها شيئًا).

وفى الصباح، عندما أخذها الغلام إلى الحمّام، وألبسها ملابس جميلة، قال لها: (اليوم أريد أن آخذك عند والدك ووالدتك). سعدت الفتاة وكأن الله قد أعطاها الدنيا، فقال الغلام للفتاة: (أغلقى عينيك).

وبمجرّد أن أغلقت الفتاة عينيها رأت أنها على ساحل بحر، فوضعها الغلام على ظهره وحلق حتى وصلا إلى باب منزل أبويها، وعندما دخلا سعد جميعهم لرؤيتها، وكانوا يسألونها مرارًا: (أين ذهبت؟ وماذا فعلت؟).

ولكن لم تكن الفتاة تتكلم لأنها ترى الغلام يراقبها بأعينه الأربعة، وقال الغلام لوالديها:



(سنبقى هنا يومين أو ثلاثة فقط). وفى هذه الفترة سعى الجميع لسؤال ابنتهم عن شىء فلم تجب، كان قد بقى يوم على موعد رحيل الفتاة، ففكرت أمها أن تفتح بابًا خلف الحمّام، وتقول: (هذا هو اليوم الأخير الذى تكون فيه ابنتى هُنا، وأريد أن أنظفها)، عندئذٍ سيرسل الغلام الفتاة إلى الحمّام.

ثم تذهب الأم من ذلك الباب السرّى الخلفى، وتتحدّث معها. خلاصة القول: صنعوا الباب ورجوا الغلام، فقبل، ولكنه قال: (شرطى أن أتفحص الحمام أولاً، وسأبقى خلف بابه). قبلوا، وذهب الغلام وأمعن النظر جيدًا فى الحمام، لم ير شيئًا، ذهبت الفتاة للحمام، ووقف الغلام خلف الباب، وبعد عدة دقائق فتحت أمها بهدوء وبطء الباب السرى ودخلت رويدًا رويدًا وقالت لابنتها: (حسنًا الآن قولى لأرى ماذا فعلت فى هذه الفترة، وكيف مضت عليك؟).

حكت الفتاة لأمها كل ما كان حدث، وقالت: (أعيش هناك، ولا يوجد إلا أنا والغلام، ولكن كل ليلة عندما يحل وقت النوم يعطينى الغلام نصف كوب من الماء ونصف تفاحة حتى آكلها). فوصّتها أمها ألا تشرب من الماء، ولا تأكل التفاح، وقالت أيضًا: (سأعطيك تفاحة كبيرة، وهناك كُلى من هذه التفاحة بدلاً من التفاحة التى يعطيها لك الغلام).

قبلت الفتاة، وبعد الاستحمام، أمسك الغلام يدها، وقال: (قد حان وقت الرحيل، فودعوها بسرعة). وهذه المرة سعد والداها وأخواتها؛ لأنها نفذت خطتهم جيدًا، كما أنهم كانوا يعرفون أنه لا يُساء لابنتهم هناك.

خلاصة القول: عندما ودعوهما. أخذ الغلام الفتاة على كتفه، وحلق حتى وصلا إلى شاطئ البحر، فقال الغلام للفتاة أغلقى عينيك، فتمتم بشىء من تحت شفتيه، وبعد لحظة فتحت الفتاة عينيها، فرأت نفسها فى ذلك القصر الجميل. سعدت الفتاة، وشرعت فى الترتيب، فرتبت كل شىء فى الحجرات، تعجب الغلام، إلى هذا الحد أسعدتها رؤية الأب والأم؟! وعندما حل الليل، أحضر الغلام نصف كوب من الماء ونصف التفاحة، وانتظرت الفتاة حتى يخرج الغلام من حجرتها. وعندما ذهب الغلام، أخرجت الفتاة التفاحة التى كانت قد أعطتها لها أمها وأكلتها ونامت، لكنها لم تنم هذه المرة، فرأت فى منتصف الليل أن الباب فتح، ودخل منه شاب وسيم. فى البداية خافت الفتاة كثيرًا، ولكن بعد ذلك شغلها جمال ذلك الفتى حتى إنها كانت تفتح عينيها كلما أمكن ذلك، وفى النهاية فهم الفتى: لأن وضعها يختلف عن الليالى الأخرى، وعندما نظر إليها رأى أنها تسعى لتغلق عينيها، حتى كادت تطرف بأهدابها.

فاشتد غضبه، وأنهض الفتاة ولطمها، وقال: أتريدين معرفة سرّى وفضيحتى؟

فغضبت الفتاة، وقالت: مَن أنت؟

أجاب الفتى: زوجك وأمير مملكة الجان.

فقالت الفتاة: مَن يكون الغلام؟

أجاب الأمير: الغلام خادمك، وقد أمرته بحراستك.

وعندما أنهيا حديثهما، أراد النوم، لكن الفتاة لم يكن النوم يأتى لعينيها.

أما الفتى فنام جيدًا، فوقعت عين الفتاة على حزام الأمير، فرأت أنه علق قفلاً ومفتاحًا فى قلابه، فأخذت المفتاح وفتحت القفل، ونظرت بداخله فرأت فيه سوقًا كل

مَن فيه مشغول بعمل، وحين دققت النظر، رأت أن البعض يضعون مهدًا، فقالت لهم: هذا المهد الجميل الذى تُعدونه ملك مَن؟

قالوا: ملك ابن الأمير الذى سيولد بعد عدة أشهر أخرى.

ثم رأت جماعة تحيك وسائل ألعاب الأطفال، فسألتهم أيضًا: ملك مَن؟

فقالوا: ملك ابن الأمير. وجماعة أخرى كانت تُعد ملابس الطفل الوليد.

خلاصة القول: كانت الفتاة ترى فى كل ناحية من نواحى السوق جماعة مشغولة بإعداد أمتعة الأطفال، وكان الجميع يقول: (إن الأمتعة التى يعدونها ملك لابن الأمير).

وفى آخر لحظة أرادت أن تغلق القفل، لكن الأمير الشاب استيقظ، وأمسك برسغ الفتاة قائلاً: (لماذا فعلت هذا العمل؟).

فقالت الفتاة: (أنا لم أفعل شيئًا، ولم أفهم شيئًا من الكلام الذى يقولونه).

قال الأمير: (الآن حان الوقت حتى أشرح لك هذه الأشياء التى كانوا يقولونها، وكانت تتعلق بك، الآن ستحملين بعد عدة أشهر).

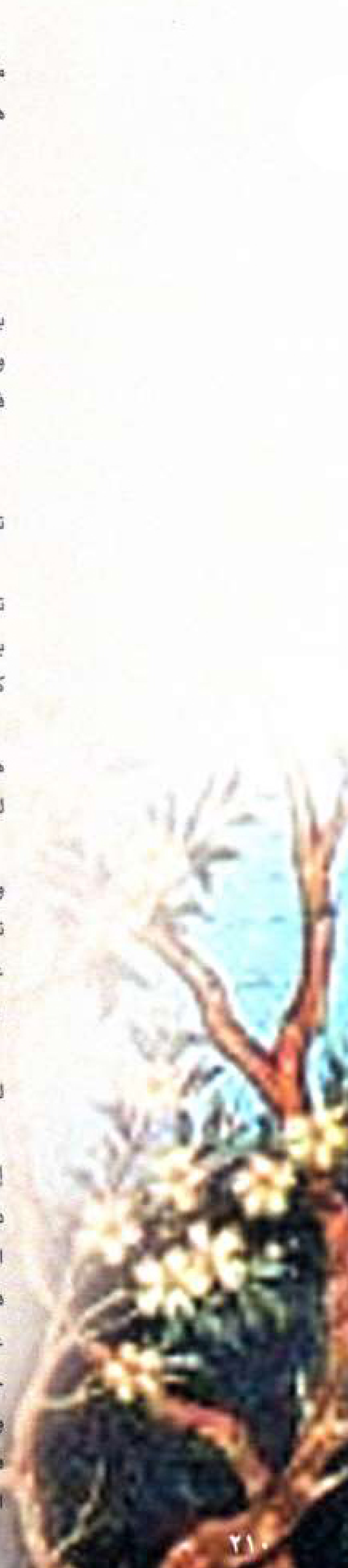
وبعد تسعة أشهر وتسعة أيام وتسع ساعات وضعت الفتاة ولدًا جميلاً وحسنًا، ونسيت تمامًا والديها وأهلها، وكانت كل يوم هى والغلام يقومان على خدمة الطفل، وكان الغلام يعد الطعام، ورعت الفتاة ـ التى أصبحت الآن زوجة جميلة وأمًا عطوفة ـ ابنها الذى كان عزيزًا عليها بمقدار العالم.

وذات يوم طلبت من زوجها أن يحملهم إلى حديقة الجان؛ لأنه حكى لها من قبل عن هذه الحديقة كثيرًا، وافق زوجها، وقرر أن يذهبا فى صباح اليوم التالى إلى الحديقة، لكن الأمير اشترط على الفتاة ألا تقطف أجمل وردة هناك، لأن تلك الوردة هى عمره.

خلاصة القول: عندما ذهبوا إلى الحديقة، وتناولوا الغداء، وبدأوا فى التنزه، حتى وصلوا إلى التل الصغير الذى كان فى قمته وردة كبيرة وجميلة. أحبت زوجة الأمير أن تقطفها، وما إن أدار الأمير رأسه حتى قطفتها، لم يمض وقت طويل حتى سقط الأمير على الأرض، وفجأة ظهر كل الجان، وبدأوا فى ضرب الفتاة. ثم وصل الغلام، وقال: (لا شأن لكم بها، فأنا أجيد كل العمل الذى يلزم لحياة الأمير وسأفعله).

قال الجان: فقط دواء الكسر والإغلاق هو علاج ذلك. قال الغلام: سيبقى الطفل لديكم، وسنذهب أنا وهى ربما نجد ذلك الدواء.

خلاصة القول: تركا الأمير تحت الشجرة، وذهبا وواصلا السير لأيام حتى وصلا إلى مدينة، وهناك ظلا يتساءلان عن منزل وزير تلك المدينة، وطرقا الباب وبحثا عن دواء الكسر والإغلاق، فقال الوزير: (عندى دواء الكسر والإغلاق ولكن منذ عدة أيام ابنى ضاع، وليس لدى فرصة لإيجاده، وستبقيان عدة أيام هنا حتى أجد الفرصة لكما، فقبلا وذهبا حتى ناما فى الحجرة التى كانت فى الممر، ونظرًا للصدمة والتعب لم تر عيونهما النوم، وفى منتصف الليل شاهدا أحد الحراس يسير على أطراف قدميه حثيثًا حتى وصل إلى باب القصر، وفتح الباب وذهب. فتتبعاه حتى وصلا ـ فجأة ـ إلى صحراء ووقفا خلف تل، وقتها شاهدا الحارس وهو يرفع حجرًا كبيرًا عن فوَّهة البئر، وأشعل فى الناحية الأخرى النار، وملأ الإناء الذى معه بالمياه ووضعه على النار حتى غلت المياه، عندئذٍ جاء أعلى البئر وقال: هل تقبل؟



لم يفهما ما هدفه، وكل ما سمعاه صوت ضعيف من قاع البئر قال: لا! وبعد ذلك صب ذلك الرجل الظالم إناء الماء المغلى داخل البئر، ووضع غطاء البئر وذهب. تعبا جدًا وعادا للمنزل، وقالا الموضوع للوزير، ودلاّه على نفس المكان ورفعا فوّهة البئر، وألقيا الخطاف.

آخرجا الشخص الذى كان فى البئر، فكان ابن الوزير، أصبح الجميع سُعداء مسرورين، وأقاموا حفلاً كبيرًا، ولكثرة الموجودين فى منزل الوزير لإقامة الحفل، وقلة الفرصة فى الحصول على الدواء، قررا عدم المكوث والذهاب عند ملك المدينة، للبحث عن دواء الكسر والإغلاق.

فقال ملك المدينة: عليكم أن تبقوا معنا مدة أربعين يومًا؛ لأننا قد فقدنا هذا الدواء، حيث عميت ابنتى فى هذه الفترة، يمكنكما أن تصبرا عدة أيام حتى أجده، فسنعطيه لكما. فقبلا وجاءا، واستراحا فى الحجرة التى كانوا قد أعدّوها لهما، وفى الليل لم تخلد عيونهما للنوم، فشاهدا ابنة ملكهم زيّنت نفسها تمامًا، وارتدت ملابس جميلة.

وبعد ذلك دهنت عينيها بشىء، وخرجت من القصر، فتتبعاها، وفى الطريق كان ثوب ابنة الملك الجميل يتلألأ حتى إنه كان قد أضاء كل النواحى؛ لأنه كان طويلاً جدًا، وكانت قد رفعته بيدها. سارا فى الطريق حتى وصلا إلى البدروم الذى كان يمكث فيه أربعون رجلاً، وكانوا يغنون. فنزلت ابنة الملك من السلالم، وشرعت فى الرقص، فتعجبا، وعادا أسرع منها إلى القصر، وقالا: ذلك الشىء الذى دهنت به عينيها حتمًا هو دواء الكسر والإغلاق.

قالت زوجة الأمير للغلام: (حسنًا قبل أن تأتى ابنة الملك سأذهب وساحضره)، ثم فعلت، وفى الصباح الباكر عندما عادت ابنة ملك الجان من الضيافة، خلعت ملابسها، وغسلت وجهها، وعندما أرادت أن تغلق عينيها رأت أن الدواء ليس موجودًا، فاضطرت أن تنام، وعندما حل الصباح، قالت ابنة الملك لوالدها: (اليوم حين نهضت، وجدت عيناى ترى).

فسعد الجميع، وأقاموا حفلاً، ودعا الملك ولم يقولا شيئًا، وعادا إلى مدينة الجان، وذهبا على الفور إلى الحديقة، ودهنا جسد الأمير بدواء الكسر والإغلاق، فعطس الأمير، ونهض وأخذ زوجته فى حضنه، وتعاهدا ألا يذهبا مرة أخرى إلى حديقة الجان، وتعهدت الزوجة أيضًا أن تسمع كلام زوجها من الروح والقلب، وألا تتصرف عكس رغبته. بعد ذلك ودعت زوجة الأمير والدها ووالدتها وأخواتها وأهلها وأقاربها، وعقدت ضيافتهم بكامل الحسن، وبعد الضيافة أصبحت الفتاة ملكة مملكة الجان.

يا إلهى كما وصلا إلى مرادهما ومطلبهما، فأوصلنا نحن وأنتم إلى مرادنا ومطلبنا.

أبريل ١٣٥٠هجرى شمسى

الراوى: عبد المجيد طبيب الشوشترى، ٢٤عامًا، طالب، رواية عن الجدة ولها من العمر ٧٤عامًا، من شوشتر.

(٢)

دلارام والأمير

كان هناك ملكٌ له ابن، وعندما كبر استدعاه وأعطاه مفاتيح حجرات القصر الملكى، ودخل الابن الحجرات واحدة واحدة، فرأى أن جميعها ممتلئ بالأشياء الثمينة والجواهر حتى وصل إلى حجرة فرأى أن مفتاحها ليس موجودًا، فسأل والده: أين مفتاح هذه الحجرة؟.

قال الملك: مفتاح تلك الحجرة لا يهمك.

مضى ذلك اليوم، حتى ذهب الملك يومًا للحمام، فجاء الابن وأخرج مفتاح تلك الحجرة من جيب الملك، وذهب وفتح باب الحجرة، فرأى أنه لا يوجد أى شىء بداخلها. عند الخروج وقعت عيناه على أعلى الباب وعلى صورة الفتاة التى كانت تقول للقمر لا تظهر، فقد ظهرتُ أنا، فهام بها، وغاب عن الوعى، تحسس الملك الذى خرج من الحمام جيبه فرأى أن مفتاح تلك الحجرة ليس موجودًا فتأوَّه بشدة وبسرعة جاب القصر بحثًا عن ابنه، فلم يعلم أى شخص عنه شيئًا فدخل الحجرة فرآه، قد سقط مغشيًا، فأفاقه، فقال الابن: (يا أبى! صورة مَن هذه؟ فأنا أريدها).

نصح الأب ابنه كثيرًا، ولكن نصائحه لم تكن تجدى، وفى النهاية قال: (هذه الصورة لابنة ملك الصين، واسمها دلارام، ولن تستطيع أن تجدها، فطريق مملكتها بعيد جدًا). لم يرضخ الابن لنصائح الأب، وأعد وسائل السفر، وقال له ابن الوزير: سآتى معك.

وبعد يومين أخرجا حصانين من الحظيرة وجمعا صناديق مليئة بالجواهر غالية الثمن، وأعطيا ظهرهما للمدينة، واتجها إلى مدينة الصين، وسارا وسارا حتى وصلا إلى مدينة، ونزلا فى استراحة القوافل، بعد ذلك ذهبا للتجول لمشاهدة المدينة، فسمعا أنه يوجد فى المدينة نجار يصنع العجلات والسفن التى إذا ركبتها وأدرتها تجاه اليمين ترتفع، وإن أدرتها يسارًا ستنزل، وذهبا عند النجار وأمراه أن يصنع العجلة الطائرة (عجلة الفلك)، وبمجرد أن أعدت العجلة وركباها، اتجها لليمين، وحلّقا فى الفضاء، وتوجها للصين. وذهبا حتى وصلا إلى مدينة الأميرة دلارام، ونزلا خلف المدينة، وأخذا صناديق الجواهر.

***

ونزلا فى استراحة القوافل، وأعطيا رئيس القافلة بعض الجواهر، وبحثا عن الأميرة دلارام، فقال رئيس القافلة: (إن الشمس والقمر لم يريا وجه دلارام، فكيف تريدان أن تريا؟ هذا الأمر مستحيل).

فزاداه من الجواهر، فقال رئيس القافلة: أعرف عجوزًا أراها تغدو وتروح مع الأميرة دلارام، وربما يمكنها أن تفعل هذا الأمر. عندئذ ذهب، وأحضر العجوز، فأعطى ابن الملك العجوز نقودًا كثيرة حتى ترضى.

وذهبا ونزلا بمنزل العجوز، ولكنهما ما إن تحدثا عن الأميرة دلارام، حتى حذرتهما العجوز قائلة: لا تتحدثا، فللجدران ثقوب، وللثقوب فئران، فستنصت الفئران، وتذهب لتخبر دلارام.

فظلا يزيدان المال حتى رضيت أن تمهد لهما الطريق، فقالت العجوز: (فى هذه



المدينة ينبغى أن تكون كل الأسواق مفتوحة فى أيام الجمعة، وجميع الناس يذهبون لمنزلهم. عندئذ تأتى دلارام إلى السوق، وتتجول فيه، وتأخذ كل ما تريده. وبعد ذلك يعطى البلاط لصاحب الدكان النقود. فأنت هكذا عليك الصبر للجمعة القادمة، فسأضعك داخل صندوق فى أحد الحوانيت حتى تلقى نظرة على الأميرة دلارام).

وبعد أن انقضى يوم الخميس، أعدوا صندوقًا، وجعلوا فيه ثقبًا، فدخل الأمير الصندوق، وأخذه ابن الوزير على كتفه، وسلكا الطريق حتى وصلا إلى باب دكان الشخص الذى كان قد عرفه من خلال العجوز.

فقالت العجوز لصاحب الدكان: سيكون هذا الصندوق هنا حتى آتى بعد ذلك وأحمله.

وحل صباح الجمعة، ففتح أصحاب الدكاكين حوانيتهم، وانتظروا الأميرة دلارام، فدخلت دلارام إلى السوق مع بعض جواريها، فرآها الأمير من ثقب الصندوق، الفتاة كالقمر فى ليل تمامه، لم يتحمل، غاب عن الوعى.

تجوّلت دلارام فى السوق، وذهبت، وذهب الناس أيضًا لأعمالهم، وجاء ابن الوزير، وحمل الصندوق، وفتح بابه فوجد الأمير مغشيًا عليه، فأفاقه، وتشاورا ماذا يفعلان حتى يدخلا قصر الملك؟

وفى النهاية قالا: حسنًا سنصبح عازفين، فكانت العجوز تُثنى أمام الأميرة دلارام على العازفين الجديدين اللذين جاءا إلى المدينة. أمرت دلارام بإحضارهما للقصر حتى يعزفا فى الحجرة الأخرى، وتُنصت هى. فأحضرتهما العجوز إلى القصر. وظل الأمير وابن الوزير يعزفان وينشدان حتى الغروب.

حل الليل فأرادا أن يذهبا، فأمرت دلارام أن يأتيا غدًا، وعندما خرجا من القصر، ذهب ابن الملك داخل صندوق آلات الموسيقى والمزمار، وحمل ابن الوزير الصندوق على كتفه وعاد، وقال: تسمحين؟ ينبغى أن نأتى غدًا، وسنترك هذا الصندوق ليكون هنا. قبلت الجارية، ووضع ابن الوزير الصندوق وذهب، حل الليل، وتناولت دلارام العشاء ونامت، ونام الجميع واستغرقوا فى نومهم، فخرج الأمير من الصندوق، ودخل حجرة دلارام، وأخذ قبلة من وجنتها اليمنى، ووضع الشمعدان الذهبى الذى كان أعلى رأسها أسفل قدميها، ووضع الشمعدان الفضى الذى كان أسفل قدمها أعلى رأسها، ثم عاد للصندوق. وعندما استيقظت دلارام رأت أن الجانب الأيمن لوجهها يؤلمها، وقد تبدل مكان الشمعدانين، فتأكدت من أن شخصًا دخل القصر، ولكنها كلما بحثت لم تعرف شيئًا. وفى الصباح جاء ابن الوزير، وخرج الأمير من الصندوق، فشغلا بالعزف، وفى الليل أمرت دلارام أن يأتيا فى الغد.

وكالليلة الماضية وضع ابن الوزير الأمير داخل الصندوق، وذهب بنفسه لمنزل العجوز، وفى الليل خرج الأمير مرة ثانية من الصندوق، وأخذ قبلة من الوجنة اليسرى للأميرة دلارام، وبدّل أيضًا مكان الشمعدانين، ثم عاد للصندوق. وفى الصباح رأت دلارام أن الجهة اليسرى لوجهها تؤلمها وأن مكان الشمعدانين تبدّل أيضًا، لكنها لم تفهم، وفى ذلك اليوم ظل الأمير وابن الوزير حتى الليل يُنشدان ويعزفان، حل الليل فأمرت دلارام أن يأتيا غدًا، ووضع ابن الوزير بنفس طريقة الليالى الماضية الأمير فى الصندوق، ووضع بجانبه طعامًا قليلاً، وخرج من القصر، حل الليل، وجرحت دلارام إصبعها وملحته حتى لا تنام.

مضى هزيع من الليل، رأت شابًا داخل حجرتها، ولكنه عندما أراد أن يقبلها أمسكت برُسغه، ثم نظرت فرأت شابًا وسيمًا: فعشقته من كل قلبها، وسألته: مَن أنت، ومن أين قد جئت؟حكى لها الأمير كل حكايته؛ فخبأته الأميرة دلارام فى قصرها.

كانت دلارام تُخلى القصر ليلاً، ومضت أيام وهى مشغولة بجوار الأمير بالمناجاة والعشق، وذات ليلة قال الأمير لدلارام: ينبغى أن أخطبك من والدك. فقالت دلارام: لن يوافق والدى، فيجب أن نهرب من هنا.

عندئذٍ حدّدا ليلة للفرار، عصر ذلك اليوم قالت دلارام: ليس هناك ضرورة أن تأتيا غدًا. فخرج ابن الوزير والأمير من القصر، وجهّزا وسائل السفر، وأعدا ثلاثة من الجياد السريعة، ووقفا بجوار القصر منتظرين. وما إن انتصف الليل حتى خرجت دلارام من القصر، والتحقت بهما، وعندئذ أعطوا ظهرهم للمدينة، واتجهوا إلى الصحراء، وساروا حتى الصباح.

وقرب الصبح تعبوا، وترجلوا عن الجياد فنام ابن الوزير فى ركن؛ فقالت الأميرة: (سأسحب بساطًا)، فوضع الأمير رأسه على ركبة دلارام ونام، مضت عدة ساعات فرأت دلارام أن غبارًا قد ظهر من بعيد؛ ففهمت أن والدها قد أرسل لتعقبها، فلم يطاوعها قلبها أن توقظ الفتى، إلا أن جيوش والدها إذا أدركت الشابين الناثمين سيكون موتهما أمرًا حتميًا، فانهمر بكاؤها الذى سقطت إحدى دمعاته على وجه الأمير، ففزع الأمير من النوم، وسألها: لماذا تبكين؟ قالت الفتاة: انظر خلفك، نظر الأمير فرأى غبارًا فعلم أنهم قد تعقبوهم، فأيقظ ابن الوزير، وأعدوا نفسيهما للحرب، لم يمض وقت طويل حتى وصل الفرسان، واستعد الطرفان للحرب، ثم ظهر فى السماء سحاب كالدخان خرجت منه يد، وأمسكت دلارام ورفعتها ورفعتها إلى السماء.

نظر الأمير وابن الوزير والجنود معًا لفترة، ويأسوا وحزنوا، التفت الأمير إلى فرسان الملك، وقال: (عودوا وأخبروا الملك بما رأيتموه، فسنذهب نحن لإنقاذ دلارام). عندئذ سلكوا الطريق، وفكر ابن الملك، وقال: (هذه يد جنى التى حملت دلارام).

عدت الجياد حتى الليل، حتى وصلا إلى جبل، وترجلا وواصلا البحث فى الجبل. وظلا يتجولان فى الجبل فترة حتى وصلا إلى غارٍ، وكأن شخصًا قال لهما بأن مفقودكما موجود فى الغار نفسه. فكمنا قرب الغار، ومن عجائب الزمن أن الجنى قد أحضر دلارام إلى الغار نفسه، وكان قد سقاها، والآن انشغلا بشرب الخمر.

انقبض قلب الأميرة دلارام وهى فى الغار، وخرجت منه لسبب دون إرادة، وفجأة وقعت عينها على ابن الوزير/ والأمير، فعرفت أن الأمير الوفى قد تعقبها فى كل مكان حتى وصل إلى الغار، فاقتربت منهما، وقالت بهدوء: (الجان اثنا عشر شخصًا، فاصبرا حتى أخبركما).

عادت وصبت فى شراب الجان دواءً للتخدير، وأعطته لهم فاحتسوه وفقدوا وعيهم، وعندئذ خرجت وقالت: ادخُلا، فاستلا خنجريهما، ودخلا الغار وبدون أن يضيعا الفرصة مزّقا رأس الجان، سعدت دلارام لشجاعة الأمير وجلده ووفائه، وقضوا الليل فى المكان نفسه، وفى النهار ساروا وذهبوا لعدة أشهر، ووصلوا إلى مدينتهم فى النهاية. فتقدم





ابن الوزير، وبشر الملك بقدوم الأمير، خرج العظماء جميعهم لاستقباله، ودخل الأميرة ودلارام بكل جاهٍ وعظمة للمدينة، وزيّنوا المدينة سبعة أيام بلياليها، وعزفوا على الطبل والوتر الملكى، بعد ذلك عقدوا للأمير على الأميرة، وتنحى الملك عن السلطة، ووضع تاج المُلك على رأس ابنه.

أصبح ابن الوزير وزيرًا خلفًا لوالده، وكتبت الأميرة دلارام رسالة إلى الأب، وأخبرته بالحدث، وأرسلت الرسالة مع الهدايا العديدة لمدينة الصين.

سبتمبر ١٣٤٨هجرى شمسى

الراوى: زّاله نمكى، ٢٢عامًا، رواية عن شيبت الحمد نمكى، ٦٠عامًا، بائع سجاد، من قرية نمك آراك.

(٣)

الجنيّة

كان هناك سلطان له سبعة أولاد، وليس له ابنة، وأراد أن يُرزق بابنة، أخيرًا أصبحت زوجته حاملاً، أنجبت بنتًا، سعد الجميع، مضت ستة أشهر، وبلغت البنت ستة أشهر، ولاحظوا أن قطيع أغنامهم يقل، فقال السلطان لابنه ملك أحمد: (ابق هذه الليلة يقظًا حتى الصباح، ولاحظ مَن يأخذ الحيوانات).

حل الليل وجرح ملك أحمد يده، ووضع الملح عليها حتى لم تدعه ينام من الألم، بعد ذلك تمدد على مخدعه وادعى النوم، وفى منتصف الليل رأى أن أخته فتحت قماطها، وخرجت من المهد، خرجت فى صورة جنية، وذهبت تجاه الخراف حتى تخنق أحدها وتأكله، لكن ملك أحمد لم يمهلها، ذهب بالسيف لناحيتها وجرحها، قفزت الفتاة بسرعة داخل المهد، ولفت نفسها بالقماط، واستسلمت للبكاء. استيقظت أمها التى كانت قد نامت عندها، وقالت: (أواه، فداك ابنتى! لماذا تبكين؟).

فأخرجتها من المهد حتى ترضعها، فرأت أن إصبعها ينزف: فصاحت: أواه! قد نزف إصبع ابنتى فى مهدها، فزع الجميع من النوم، عالجوا إصبع الطفلة وربطوه، وعندما حل الصباح، قال ملك أحمد لوالده: (هذه ليست فتاة هى جنية، فالبارحة رأيتها أصبحت كالجنى، ذهبت إلى ناحية الحيوانات، فضربتها بالسيف ودليل جرحها موجود على إصبعها؛ فلنقتلها).

ضحك الجميع على كلام ملك أحمد الذى سمعوه، وقالوا: (لقد أخذك النوم البارحة، رأيت حلمًا)، فلم يقل ملك أحمد شيئًا آخر، وربط أمتعة السفر وامتطى الجواد ومعه كلابه الثلاثة وذهب. كانت أسماء كلاب ملك أحمد: الأول نيل، الثانى زنجفيل، والثالث كَوسفيل.

ذهب ملك أحمد مسافة حتى خرج من مملكة والده، وفى الغروب رأى من بعيد فتاتين قد جلستا فى الصحراء؛ فذهب رويدًا رويدًا بالقرب منهما دون أن يُصدر صوتًا عاليًا، عرف أنهما أختان، إنهما عمياوان، ولدى كل منهما شاة فكانا كُل يوم ولثلاث مرات يحلبان الشاة. وبقدرة الله يسقط كل مرة رغيف من الخبز فى حجر كل واحدة منهما، ويأكلان الخبز بلبن الشاة، عندئذٍ اقترب ملك أحمد منهما ورأى أن هناك أختين أخذتا فى أيديهما صحنًا، ويحلبان شاتهما، وسقط رغيف الخبز داخل حجرهما، بدأتا فى

تناول الخبز واللبن. كان ملك أحمد الذى كان جائعًا يسرق لقمة من كل واحدة منهما، ويأكلها، واستمر يُشبع نفسه بهذه الطريقة. وذات يوم جلست الأختان فى الشمس، وتحدثتا. قالت إحداهما للأخرى: (لماذا لا أشبع هذه الأيام؟).

فقالت الأخت الثانية: (أنا أيضًا الشىء نفسه! فالليلة أريد أن أضع يدى على الصحن وآكل حتى أرى مَن يأكل من خبزى!).

حل وقت الغروب شُغلت الفتاتان بالأكل، بقى ملك أحمد متحيّرًا فماذا يفعل؟

أخيرًا أرادت واحدة منهما أن تخرج يدها من الطبق، فأدخل ملك أحمد يده داخل الطبق حتى يأخذ لقمة، ولكن الفتاة أمسكت برُسغه، وسألت مَن أنت؟ حكى ملك أحمد لهما كل شىء، وقال إنه يريد أن يكون لهما مثل الأخ، سعدت الأختان وقبلتاه.

ذات يوم قال ملك أحمد للفتاتين: (أريد أن أذهب لأبى وأمى، وأراهما وأعود)، ربط كلابه فى ناحية، وقال لهما: (إذا سمعتما صوت هذه الكلاب تنبح، فاعلما أنه قد أصابنى سوء فأطلقوهما حتى تأتى لمساعدتى).

الخلاصة: وصّى الأختين كل التوصيات اللازمة وودعهما، امتطى جواده، وتابع السير حتى وصل إلى مدينة والده، فرأى من بعيد أخته تجرى إثر قط؛ وعرف أن الجنية أكلت كل أهل المدينة وكل الحيوانات، ولم يبق إلا القط الذى تتعقب أثره.. تقدمت الجنية بمجرد أن رأت ملك أحمد رحّبت به، وقالت: (يا أخى! ألا تريد أن تسقى جوادك الماء؟).

قال ملك أحمد: (نعم، احملى له الماء، واسقه فإنه شديد العطش).

أخذت الجنية الجواد ناحية النهر حتى تسقيه، فدخل ملك أحمد بيت والده لعله يجد شيئًا يأكله، وكلما بحث لم يجد شيئًا، فقط وجد القليل من التمر، من شدة جوعه أخذ التمرات، وبدأ فى أكلها، نظر فرأى أن أخته أعادت الجواد على ثلاثة أرجل، وقالت له إنه عطشان أيضًا، لم يبد ملك أحمد لها شيئًا وقال لها اسقه ثانية، فأخذت الجنية الجواد، وهذه المرة أعادته برجلين..

الخلاصة حتى المرة الخامسة كان ملك أحمد يطلب منها أن تسقى الجواد، وكانت فى كل مرة تأكل قطعة من الجواد، وفى المرة الخامسة عادت خالية الوفاض لملك أحمد، فحدث ملك أحمد نفسه قائلاً: قد حان دورى ولاذ بالفرار، وجرت أخته إثره، وقالت: (أين ستذهب؟).

كان ملك أحمد يجرى، وكانت أخته تجرى خلفه، قفز ملك أحمد فوق شجرة، فقفزت أخته إثره، كان ملك أحمد ينتقل من شجرة إلى أخرى، وكانت أخته فى إثره، فنادى ملك أحمد على كلابه نيل وزنجفيل وكَوسفيل، وبمجرد أن سمعت صوته شرعت فى النباح، لتطلق إحداهما سراحها، لكن الأختين كانتا تستحمان، ونسيتا وصية ملك أحمد.

كاد كل شىء أن ينتهى، وكاد أن يسقط ملك أحمد فى مخالب أخته الجنية حتى تذكرت إحدى الأختين من نباح الكلاب كلام ملك أحمد وجرت وفكتها، ذهبت الكلاب كالبرق والريح عند ملك أحمد ووصلت إليه.

خنق نيل الجنية، وقطعها زنجفيل إربًا إربًا، وأكلها كَوسفيل، سار ملك أحمد مع كلابه الثلاثة، وواصل السير حتى وصل إلى قصر كبير جدًا، ودخل القصر، فرأى فتاة حسناء جلست هناك وقد وضع جنى ضخم رأسه على ركبتها ونام.

رحّبت الفتاة بملك أحمد، وقالت: (أيها الشاب! اذهب من هنا حتى تبقى سليمًا، فاليوم هو سادس يوم قد خلد فيه الجنى للنوم، وهو على ركبتى، ففى اليوم التالى سيستيقظ، ولو استيقظ ورآك هنا فسيقتلك).

قال ملك أحمد للفتاة: (فبعون الله سأقتله).

قالت الفتاة له: (على الرغم من أن هذا الجنى ضخم وكبير، ولا أتخيل أن يُقتل بهذه السهولة، ولكن روحه داخل تلك الزجاجة الموجودة فوق الطاقة).

ذهب ملك أحمد لناحية زجاجة روح الجنى، وأمسكها بيده، فاحتضر الجنى وقال له: (يا ملك أحمد! لا تقتلنى! فإن لم تقتلنى ففى المقابل سأعطيك ابنة السلطان، وسأعطيك أوراق الأشجار هذه التى هى علاج العميان، وستشفى عين الضرير، وتجعله يُبصر، سأعطيك القصر العالى كذلك).

لكن لم ينخدع ملك أحمد من الجنى، ولم يسمع كلامه، أدار الزجاجة حول رأسه وضربها بقوة على الأرض؛ فتكسرت قطعًا، ومات الجنى وتحرّرت الفتاة، سار ملك أحمد مع ابنة الملك التى كانت أسيرة للجنى.

أخذ منه الأوراق وذهب عند الأختين، وطحن الأوراق، ودهن عيونهما، وأبصرتا. ثم احتضنتا ملك أحمد، وقبلتاه وصاحتا بسعادة: سنرى كل الأشياء، بعد ذلك أيضًا ذهبوا جميعًا إلى قصر والد الفتاة، حكت الفتاة كل شىء لوالدها ووالدتها؛ سعد الأب والأم وأهل مدينة الفتاة، وأصدر الملك أمرًا حتى تُضاء مصابيح المدينة سبعة أيام بلياليها، وزوّج ابنته لملك أحمد، وزّوج الأختين أيضًا إلى اثنين من وزرائه.

(هكذا وصلوا إلى مرادهم ومطلبهم، اللهم أوصلكم أنتم أيضًا إلى مرادكم ومطلبكم).

أبريل ١٣٥٣هجرى شمسى.

الراوية: أميرة صابورى، ٢٣عامًا، ربة منزل من الأهواز.

(٤)

الأسنان الحديدية



كان يا ما كان، كان هناك ملك فى مدينة كبيرة، ولم ينجب أصلاً، كان الملك وزوجته فى ضيق شديد؛ لأنه لا يعلم مَن سيصل إلى الحكم بعد الملك.

طلب الملك الحزين من وزرائه وقومه وأقاربه أن يُشيروا عليه ماذا يفعل؟ كان الأهل والأقارب الذين كان أكثرهم متطلعًا لتولى كل الأعمال بعد الملك يقولون لم يدر بعقلنا حل أبدًا.

وذات يوم قال واحد من أقارب الملك يوجد فى مدينة كذا ومكان كذا شخص يُقال: إنه يعطى حجابًا فتنجب النساء؛ فأرسل الملك عدة أشخاص حتى يذهبوا ويحضروا ذلك الرجل، بعد بضعة أيام عاد مبعوثو الملك ومعهم ذلك الرجل كاتب الأحجبة؛ فطلب الملك من الرجل كاتب الأحجبة أن يعطيه حجابًا حتى ينجب هو وزوجته، ووافق الرجل وطلب مهلة، كتب حجابًا وتقدم عند الملك، وأعطاه الحجاب، وقال: (يجب أن يلازم هذا الحجاب زوجة الملك، وأعطاه أيضًا تفاحة، وقال لقد قرأت دعاء على هذه التفاحة، فليأكل الملك نصفها ونصفها الآخر لزوجة الملك). أغدق عليه الملك بالهدايا القيّمة، ذهب فى اليوم نفسه، نفذ الملك وزوجته كل ما أمر به كاتب الأحجبة. مضت عدة أشهر

حتى عُرف أن زوجة الملك حامل، وبمجرد أن عرف الناس وسمعوا بأنه سيكون لمليكهم طفل سعدوا؛ حيث كانت زوجة الملك فى سنوات سابقة قد أنجبت طفلاً وسرقه أعداء الملك، وحينما علم الأعداء أن الملك سينجب طفلاً آخر قلقوا من ذلك، وأطلقوا سراح الطفل ابن الملك الذى بلغ عدة سنوات إليه، وحذروا الطفل من أن يتحدث عنهم وإلا سيقتلونه. سعد الملك كثيرًا عندما سمع أن ابنه قد عاد إليه، لكنه مهما سأله عمن سرقه فيقول: لا أعلم.

فر الأشخاص الذين كانوا قد سرقوا ابن الملك من تلك المدينة، فسعد الملك وزوجته كثيرًا؛ حيث سيصبح لهما بسرعة ابن آخر، وسوف يسعد هذان الطفلان حياتهما. انتهت شهور الانتظار، وأنجبت زوجة الملك فتاة، ولم يتوقع أى شخص أن تنجب زوجة الملك طفلاً، كان الجميع يعتقد أنه ابن وحيد، والآن الأصدقاء سعداء، والأعداء قلقون.

فابن الملك كان يكبر، وكلما كبر بات أعقل وأفطن، وكانت ابنة الملك تُخرج أسنانًا رويدًا رويدًا، لكن فجأة رأوا أنه قد خرجت سنتان حديديتان فى الفك العلوى وسنتان حديديتان فى الفك السفلى.

خاف الجميع لأنه حاشا لله أن تصبح هذه الأسنان بلاء للناس، كانت هذه الفتاة تكبر بسرعة لدرجة أنها أعجبت الجميع، فكانت ذات ستة أشهر، وكأنها طفلة تبلغ من العمر سنتين، ورويدًا رويدًا عند الرضاعة كانت تعض بسن أسنانها ثدى أمها لدرجة أنها كانت تقطع من لحمه وتأكله، ووصل الأمر لدرجة أنها أكلت ثدىٌ أمها؛ ففطموها، ولم تكن قد تجاوزت العام بعد، وكل شخص يقترب منها كانت تمسكه بأسنانها، وتأكل من لحمه.

مضت عدة سنوات تعود خلالها الجميع على طباع ابنة الملك هذه، فلم يقترب منها شخص، خاصة عندما كانت تجوع، فقد كانت تأكل أيضًا كثيرًا.

تقريبًا كان يُطهى لها فى اليوم قدر كبير، والآن كانت ابنة الملك تحبو رويدًا رويدًا، وتذهب لكل مكان. ذات يوم رأى خدم قصر الملك أن ليس لبعض الأبقار ثدى، فخاف الجميع، وفكروا فى حيلة، ولكنهم لا يعلمون أى شخص قطع أثداء الأبقار. بعد فترة انتبهوا ليروا أى شخص يقطع ثدى الأبقار، فرأوا أن ابنة الملك دخلت بهدوء للحظيرة، ذهبت تحت ثدى إحدى الأبقار، وبدأت فى شرب لبن البقرة.

عندما نهضت رأوا أن ليس للبقرة ثدى؛ عندئذٍ فهموا أن ابنة الملك تأكل أثداء الأبقار، الخلاصة: عندما كانت ابنة الملك تأكل أثداء الأبقار بهذه الطريقة كانت تعود من نفس الطريق الذى كانت تأتى منه، لكن لم يجرؤ أحد من الخدم أن يعترض الفتاة أو يشكو منها أو ينهاها عن أن تفعل هذا العمل مرة أخرى، أصبحت ابنة الملك قوية جدًا، حقًا مثل غول بأسنان حديدية.

ذاع صيت ابنة الملك فى المدينة، كان الجميع يخاف عاقبة أمره من هذه الفتاة، وكانوا يلقبونها بـ "حديدية الأسنان".

حديدية الأسنان التى أصبحت كبيرة لم يُشبع بطنها طعام المنزل، وانقضت على قطيع خراف الملك، وذات يوم أبعدت خروفًا كبيرًا من القطيع وأكلته نيئًا؛ ففكر ابن الملك الذى رأى أن الوضع شديد السوء، أن يترك تلك المدينة، لكن الملك وزوجته لم

يتركاه، وقالا إن حديدية الأسنان غول، فابق أنت لأجلنا، فاستجاب لهما . أكلت الفتاة رويدًا رويدًا كل قطيع البقر والخراف حتى الحمير والجمال، تتبعت الخدم وكانت كل يوم تأكل منهم واحدًا أو اثنين، ولم يبق من الخدم أحد، كانت عيناها كأسى دم، يخشاها الجميع، ولم يجرءوا على الاقتراب منها . ذات يوم أكلت أمها، فحينما رأى ابن الملك شدة الوضع السيئ، وأنه ليس هناك أحد سواه وابوه، قال: يجب أن نفر لأنها ستأكلنا اليوم أو غدًا، ولكن الملك قال: (لا).

الخلاصة: فر ابن الملك، وذهب إلى قرية نائية، وظلت حديدية الأسنان تسحب الناس واحدًا واحدًا بحجة ما إلى القصر وكانت تأكلهم.

ووصل الأمر إلى أن البعض فضّل الفرار على البقاء، وذهبوا من تلك المدينة، وكانت حديدية الأسنان تمسك أى شخص كان يدخل الزقاق أو السوق وتأكله . ذات يوم كانت جائعة جدًا، وأخذت تتلفت حولها فلم تر شيئًا تأكله، فقامت على الفور وأكلت والدها . سعى الناس الذين رأوا أنهم بلا ملك، وكانوا يخشون من حديدية الأسنان كثيرًا لأن يفروا، فهل كانت حديدية الأسنان تدعهم؟ بمجرد أنها كانت ترى شخصًا من بعيد يريد أن يهرب هو وصغاره، كانت تنقض كالقضاء العاجل وتأكل صغاره مرة واحدة. كانت حديدية الأسنان لأيام تصعد قمة برج القصر، وتظل تراقب من أعلى، وبمجرد أن ترى من بعيد شخصًا يريد أن يفر، تحتال كالجنى وتسحبه للفرن وتجعله طعامًا طيبًا لها .



مضت سنوات أصبحت المدينة فيها خاوية، لم يبق شخص فيها سوى حديدية الأسنان، فكانت قد أكلت حتى الفئران والقطط، والآن تنتظر حتى يصل مسافر من الطريق وتحضره للمدينة، فكل مسكين سيئ الحظ يعبر من تلك الحدود يكون فريسة لحديدية الأسنان.

(الآن اسمعوا عن ابن الملك....). ابن الملك الذى رأى أن الوضع شديد السوء، ذهب إلى قرية، انشغل فى تلك القرية بالعمل، وهيأ حياة طيبة، وتزوج وأصبح سعيد الحظ؛ كان البعض يقول كان عنده كلب، والبعض الآخر يقول بل قط، كان يحب ابن الملك كثيرًا، وأينما يذهب كان يأخذه معه، وكان يعرف رائحة ابن الملك، فمثلاً لو ذهب ابن الملك إلى مكان لم تكن تعرفه زوجته، فعلى الفور كانت ترسل القط أو الكلب حتى يذهب إليه ويخبره.

الخلاصة: وبعد سنوات، وذات يوم رغب ابن الملك أن يرجع إلى مدينته، ويرى حديدية الأسنان حية أم ميتة؟، تحدث مع زوجته، فسعت زوجته كثيرًا لتصرفه عن الذهاب لكنها لم تفلح، وحمل ابن الملك كيسًا ممتلئًا بالتمر، وتزوّد ببعض الزاد لطريقه، وملأ إناء بالماء، ووضعه تحت المخدع، ووصى زوجته قائلاً: (راقبى هذه المياه كل يوم، وإذا تحول لون ماء الإناء وصار بلون الدم، فأطلقى سراح القط).

وعدته الزوجة بتنفيذ ما أمر به، وودعها ابن الملك وذهب، وفى أثناء الطريق كان يأكل التمرات، ويُلقى حباتها بجانب الجدول الكائن بجوار الطريق، وكان يقول: (يا إلهى، أتمنى عندما أعود أن تصبح كل نواة شجرة كبيرة).

بعد عدة أيام من السير، وصل فى النهاية إلى المدينة. حديدية الأسنان كانت كالعادة قد جلست فوق سطح القصر، فبمجرد أن وقعت عيناها على أخيها، عرفته. وقالت:

(حسنًا، سأقتنص لقمة دسمة). قفزت وجرت وذهبت من جانب القصر لاستقبال أخيها، وعندما دخل ابن الملك المدينة، رأى أن المدينة ساكنة تمامًا، وليس هناك أحد أمام الحوانيت، فعرف ما آلت إليه الأحوال، سحبت حديدية الأسنان الجميع إلى ذلك اليوم الأسود، فأراد أن يفر، ولكن فات الأوان، كانت قد وصلت حديدية الأسنان بالقرب منه، وبمجرد أن وقعت عين حديدية الأسنان على أخيها قالت: (أأنت أخى! كم اشتقت لك).

استعدت حتى تلتهمه، لكن ابن الملك قفز فوق جواده، وفر بسرعة، فجرت حديدية الأسنان خلفه، وكلما كان يستحث الجواد، كان يسرع أكثر، كانت حديدية الأسنان أيضًا الجائعة حريصة وتجرى أسرع، تعب جواد ابن الملك، ولم يستطع أن يجرى أسرع من ذلك، لكن حديدية الأسنان كانت تجرى كالذئب، على أية حال ذهبا لدرجة أن ابن الملك رأى من بعيد النخل، وهى النخلات نفسها التى عندما كان يذهب ابن الملك إلى المدينة كان يلقى نواة التمر على الأرض، وقد دعا بأنه عندما يعود تكون قد أصبحت كل واحدة نخلة، فاستجاب الله الدعاء، والآن يرى النخلات نمت وكبرت على حافة النهر.

عندما وصل ابن الملك إلى أول نخلة، فك جواده وأمسك غصنًا من النخلة، وقفز على النخلة. فى الوقت نفسه وصلت حديدية الأسنان، وأكلت الجواد، تنفست واستراحت قليلاً، ثم بدأت بأسنانها الحديدية فى نشر النخلة، سمع ابن الملك الجالس أعلى النخلة صوت قطع النخلة، لكنه لم يتكلم.

كانت حديدية الأسنان تقول لنفسها حين تسقط النخلة، سيسقط أخى، سأمسكه وآكله، كادت النخلة أن تُقطع، فجأة قفز ابن الملك، وأمسك غصنًا من النخلة الأخرى، قطعت حديدية الأسنان النخلة الأولى فأوقعتها على الأرض، وأخذت تمضغ النخلة الثانية كالأولى، ثم قفز ابن الملك على النخلة الثالثة. وهكذا حتى انتهى النخل كله. وحينها كانت قد ضعفت أسنان حديدية الأسنان، ولم تكن تقطع بسرعة كالسابق، فقط كان يسمع الصوت العالى لضجيج نشر النخلة بأسنانها فى جميع الأنحاء.

(لكن اسمعوا عن زوجة ابن الملك). نسيت زوجة ابن الملك أن تنظر إلى إناء الماء، وفى اليوم نفسه، وقعت عيناها على إناء الماء تحت المخدع، فرأت أن المياه تلونت بالدم، وعلى الفور أطلقت القط؛ ذهب القط الذى كان يعرف رائحة صاحبه إلى الناحية نفسها.

عندما وصل القط إلى ابن الملك كان فوق آخر نخلة، وكادت حديدية الأسنان أن تقطع النخلة؛ فقفز القط فوق حديدية الأسنان، وانقض على رأسها بأسنانه الحادة. نزل ابن الملك من فوق النخلة، وقتل حديدية الأسنان بمساعدة القط، خلصا الدنيا من شرّها، وعاد ابن الملك إلى قرية زوجته، وأخذها مع الناس، وحضروا للمدينة.

جاء أناس من مدن أخرى، وعمرت تلك المدينة مرة ثانية، واعتلى ابن الملك العرش، وعاش الناس بعدما ارتاحوا من حديدية الأسنان فى سعادة.

فبراير ١٣٥٠هجرى شمسى

الراوية: فاطمة رضائى ريابى، ٢٢ عامًا، طالبة من كَناباد.



محمد على سلامة

الحرفيون فى زقاق المدق.. استكمال ثلاثية الواقع

(١)

يقول الكاتب السورى خيرى الذهبى: "وأعمال نجيب محفوظ تضعك أمام هندسة روائية هائلة ودقيقة، حيث القواعد الكاملة والجسور والبنيان التى تستعصى على أى خلل عبر تمكن إبداعى مذهل.. ولا أنسى أنه سُئل مرة عن سر هذه الهندسة الصارمة فى رواياته، فأجاب بكل تواضع واعتزاز: إنى أستند إلى حضارة عمرها بضعة آلاف من السنين، حضارة تركت صروحًا هندسية هائلة من الأهرامات إلى المعابد الهائلة إلى التماثيل.. فكيف لا تنعكس هذه البنية الهندسية فى أعمال الروائى الكبير نجيب محفوظ".

هذه ليست مقولة عابرة، وإنما هى رؤية واعية استندت إلى تصريح لنجيب محفوظ يتوافق مع تصريحات كثيرة له عبر الحوارات التى أجراها معه صحفيون ونقاد من أنه كان يضع تصميمًا لرواياته، ولكل رواية ملف، وعنده ملفات لكل الشخصيات؛ أى أنه لا يترك لقلمه العنان حينما تعن له الفكرة إذا وجدت معادلاً موضوعيًا يفجرها، وهنا تظهر براعته وقدرته على الإمساك بزمام الأمور، فيتحكم فى الاندفاع الإبداعى ويسيطر عليه فى ظل التخطيط المرسوم الذى وضعه لنفسه من قبل حين نذر نفسه للفن الروائى، تاركًا وراءه رسالة الماجستير.

وقد أشاد كثير من النقاد برواية "زقاق المدق" واعتبروها تطورًا كبيرًا فى رحلة نجيب محفوظ الروائية، منهم عبد المحسن طه بدر فى "نجيب محفوظ، الرؤية والأداة"، حيث يقول: "ولم تقتصر رواية (زقاق المدق) على تحقيق إنجازات طيبة على مستوى الإنتاج الروائى لنجيب محفوظ فى تحريك الفعل فى الرواية، ولكنها حققت نفس القدر من الإيجابيات على مستوى الرواية العربية عمومًا، فهى كما حققت تطورًا إيجابيًا فى تحريك الفعل قامت بدور مماثل فى تصوير الشخصية"[٢].

كما يقول: محمود أمين العالم: "زقاق المدق تعتبر خطوة غاية فى النضج فى بناء روايات نجيب محفوظ. وسنجد فيها بقايا من الروايات السابقة، ولكننا سنجد فيها كذلك انتصارات معمارية وفكرية جديدة"[٣]، وقد تابعهما كثير من الدارسين، وأكدوا أن معمارها الروائى أكثر إحكامًا من الروايتين السابقتين، وإن كنت أختلف معهما فى مسألة أكثر إحكامًا من الروايتين السابقتين؛ لأنهما محكمتان أيضًا، لكن تركيز نجيب محفوظ على هذا القطاع العريض من الشعب المصرى أعطى الرواية والأحداث زخمًا بدا أكثر حركة وتفاعلاً وصراعًا من الروايتين السابقتين، فهو مجتمع ضيق المكان مزدحم بالسكان، والأكثر من ذلك أنهم حرفيون، وهؤلاء تكون معيشتهم

دائمًا أكثر حرية، وأقل تأنقًا أو التزامًا بتقاليد شكلية أو رسمية.

(٢)

رواية "زقاق المدق" هى الرواية الثالثة فى روايات نجيب محفوظ الاجتماعية أو الواقعية بحسب اختلاف آراء النقاد، وأيًا ما كانت المسميات، وأيًا ما كانت صحتها أو عدم صحتها فهى آراء تعبّر عن وجهة نظر أصحابها، ولم يلتفت هؤلاء إلى ظاهرة الرقم "٣" فى أعمال نجيب محفوظ، فالروايات التاريخية ثلاث انتهت بقمتها فنيًا، وكذلك الوصول إلى اكتمال الدائرة أو قمة الرؤية وخلاصتها، وهنا كانت الزقاق الثالثة، فقد بدأ فى التعامل مع الواقع فى "القاهرة الجديدة" أو "فضيحة فى القاهرة" التى تعاملت مع شريحة الطلبة، وتكوينهم السياسى والوطنى مما ينعكس على سلوكهم فى الحياة الاجتماعية بعد ذلك، والثانية "خان الخليلى" التى تعاملت مع شريحة الموظفين؛ فقد كانت أغلب الشلة على القهوة من الموظفين مثل أحمد عاكف ومعهم بعض التجار أو الحرفيين، ثم كان التخطيط لاستكمال مثلث الواقع بإفراد عمل روائى لهذه الطائفة؛ طائفة الحرفيين، وبذلك تكتمل ثلاثية الواقع أو مثلث الواقع.

ثم جاءت رواية "السراب" تنويعة فنية أو ترويحة نفسية تلعب على وتر المؤثرات البيولوجية والنفسية والاجتماعية أيضًا، وكأنها تقول إن الناتج لما طرح فى الثلاثية أو المثلث هذا هو ناتجه الطبيعى، وهى شخصية كامل رؤبة لاظ، وكأن نجيب محفوظ خشى ألا تفهم هذه الفكرة بوضوح فى إطار ربطها بالواقع الذى فصله فى رواياته الثلاث أو فى مثلثه الاجتماعى/ الواقعى، فقدم عملاً مفصلاً يعبّر عن الرؤية ووجهة النظر وهو "بداية ونهاية" الذى تضافرت فيه ظروف الواقع مع المؤثرات النفسية لتؤدى إلى النهاية المحتومة وهى الضياع والانتحار.

وجاءت الثلاثية قمة النضج الفنى والأدبى، والمعبّرة عن حالة تطور المجتمع والواقع، والتى يعدها جميع النقاد عمله الكبير الخالد، والذى أفرغ فيه نجيب محفوظ كل طاقاته الإبداعية والفنية والمعرفية، التى انتهت ببشارة لتغيير الواقع والمجتمع ممثلة فى طاقة النور التى أضاءت السجن الذى جمع كل التيارات الفكرية والثورية التى اجتمعت على هدف واحد هو الثورة؛ بالرغم من اختلاف رؤاها وعقائدها الأيديولوجية.

ثم جاءت "أولاد حارتنا" تنويعة تأملية، وكأن نجيب محفوظ قد اختط لنفسه طريقًا، أو وضع لنفسه برنامجًا أنه بعد أن يعبّر عن الفكرة الواقعية، يقدم خلاصة تأمله للأثر الذى أحدثه، وهذا ما حدث فى "السراب" بعد الثلاثية الأولى، وحدث بعد الثلاثية فى "أولاد حارتنا"، ثم بعد ذلك ينطلق إلى فكرة جديدة، وتشكيل فنى جديد، وكانت هذه المرة ثلاثية أو مثلث روائى جديد يمكن أن نطلق عليه مثلث "البحث عن الذات" أو "البحث عن المجتمع" فى محاولة لتقييم تجربة الثورة روائيًا، وقد بدأت الخطوة الأولى أو تم رسم الضلع الأول فى جزءين واضحى الدلالة فى التقييم وهما "اللص والكلاب" وهى قصة الصراع بين ثورى حقيقى وثورى مزيف ركب الموجة، ثم كان أن توقف عند منتصف الطريق بسبب قتل الكلاب له، وكان لا بد من تكملة الضلع أو المشوار فى "السمان والخريف" ليقدم لنا عيسى الدباغ صورة أخرى من أثر الثورة على أفراد المجتمع، والتحذير من الضياع، وبذلك يكتمل الضلع الأول من المثلث بنصفيه أو يمكن أن نقول بوجهيه، العامل البسيط الذى علم مبادئ الثورة وظل أمينًا عليها وخرج ليقتل من خانها فقتل، والموظف المحترم أو الذى كان محترمًا ثم أصبح لا شىء.

وكان لا بد من البحث عن طريق وهو الضلع الثانى من المثلث، وتمثل ذلك واضحًا فى رواية "الطريق" الذى رسم فيه مسلكين، وكأنه يقول: أى الطريقين ستسلكون، ولما ضاع صابر بوضعه فى السجن كان لا بد أن يقدم الرؤية واضحة فى روايتين تمثلان الضلع الثالث من المثلث، وهما "الشحاذ" و"ثرثرة فوق النيل" وبينهما وشائج تتمثل فى خيط الضياع والتهويم: فعثمان خليل لا يجد حلاً لعلته وتاه فى تهويمات صوفية: أى غيبة عن الوعى فى عالم خيالى، وتاه أعضاء فريق الثرثرة فى الضباب والدخان الأزرق نتيجة الحشيش، المغيب للوعى، ثم كان النذير بوضعهم فوق عوامة على سطح ماء لا يربطها بالواقع إلا جنزير من حديد مكوّن من

حلقات يمكن أن تنفلت فى أى وقت فتضيع ويضيع المجتمع.

وتأتى بعد ذلك تجربة الرؤية التأملية والتى يمكن أن تمثل حلاً وذلك فى "ميرامار" الذى أوضح بعضًا من ملامح الرؤية أو ما تسميه البنيوية التوليدية "رؤية العالم" أو ما يطلق عليه علم السرد البؤرة أو وجهة النظر، وهكذا.

(٣)

من خلال ما سبق نستطيع أن نقول إن سر نضج رواية "زقاق المدق" وضخامتها، بالإضافة إلى ما قيل عنها والأسباب التى استعرضها بالتفصيل عبد المحسن طه بدر فى كتابه عن نجيب محفوظ، هو استعراضها لقطاع عريض من الشعب المصرى يتمثل فى طائفة من الحرفيين، فالرواية تكاد تخلو من أى موظف باستثناء الشيخ رضوان الحسينى، وحتى هذه الشخصية فإنها لم تكتسب وجودها فى الزقاق من وظيفتها، ولكن من تفاعلها مع المجتمع الذى تعيش فيه، وكأن وظيفتها تحولت إلى حرفة تمثلت فى إسباغ نوع من الطمأنينة النفسية، فقد كانت ملاذًا آمنًا لكل صاحب حاجة أو مفرج كرب كل مكروب، والشيخ درويش الذى كان موظفًا بالتربية والتعليم "المعارف فى ذلك الوقت" ثم هجر الوظيفة بعد صدام مع الإدارة حين طرح عليها مشروعًا لتطوير التعليم زعم أنه أوحى إليه به، وكان الناس لبساطتهم يتوهمون أن الوحى يأتيه بالعربية والإنجليزية، وبعد ذلك فكل الشخصيات أصحاب حرف ومهن سائدة فى الواقع حتى مهنة زيطة صانع العاهات.

وقد حوت الرواية أو الزقاق بطل الرواية الحقيقى، فهناك السيد سليم علوان التاجر صاحب الوكالة والذى يتخذ من المكوث فى الزقاق، بجانب أنه يرعى تجارته، فرصة للإفلات من قيود البيت ووضع نصب عينيه "حميدة" محور الأحداث فى الزقاق، التى كانت محصلة سلوكيات وسمات كل الشخصيات، ونجيب محفوظ يرسم سليم علوان فى صورة معبّرة عن الطبقة الوسطى التجارية الصاعدة، التى ترى أن فى رأس المال الكبير الذى كوّنته وسيلة لتحقيق كل طموحاتها بالسيطرة على الكادحين، ثم التمتع بملذات الحياة الدنيا.

وهناك المعلم كرشة صاحب القهوة الذى يمثل نموذجًا شائعًا فى الحرفيين، خاصة وأن المقاهى كانت فى ذلك الوقت تلعب دورًا مهمًا فى الواقع؛ فهى متنفس للشعب ليخرج الناس إما من دائرة أعمالهم المرهقة، أو منتدى للقاء الأصدقاء أو المثقفين يتبادلون الرأى حول الأوضاع الاجتماعية، وللقهوة مكان بارز ودور مهم فى روايات نجيب محفوظ، وأظن أنه يراها نموذجًا مصغرًا للمجتمع، حيث تجلس عليها كل الفئات، وتمثل دور القهوة فى رواية "زقاق المدق" عنصرًا حيويًا مهمًا، فهى مكان التقاء كل حرفيى وعمال الزقاق بعد انقضاء يومهم العملى، وصاحبها المعلم كرشة مدمن وشاذ جنسيًا، ودائمًا فى صراع مع الواقع فهو فى صراع مع زوجته بسبب سلوكياته الشائنة، وفى صراع مع ابنه الذى لم يرض بالحياة فى الزقاق ولا العمل فى القهوة، وخرج ليعمل فى "الأورنس" أو الكامب الإنجليزى، وفى صراع مع أهل الحارة أيضًا بسبب استقطابه للشواذ للجلوس فى قهوته، ثم كانت موضع انطلاق حميدة وتمردها على الزواج، حيث كانت المكان الذى اعتاده القواد إبراهيم فرج ليصطاد فريسته حميدة لينقلها من عالم الزقاق إلى العالم الآخر الذى يموج بكل التناقضات والرذائل.

وهناك أم حميدة الخاطبة، وهى ليست أمها فى الحقيقة ولكن بالتبنى بعد أن ماتت أمها، وبالرغم من أنها كانت تقوم بدور مهم فى التوفيق بين الراغبين فى الزواج، إلا أنها فشلت فى إقناع ابنتها بالارتباط بأى فرد من أبناء الزقاق.

وهناك عباس الحلو الحلاق الذى يقع محله فى موقع مهم عند مدخل الزقاق، وهو يتسم بالرضا بحاله، ويرى أنه يستطيع أن يقيم بيتًا، ويرغب فى الزواج من حميدة، وبالرغم من أنه الشخص الوحيد الذى تحترمه حميدة فى الزقاق، ولم تمانع فى الخطوبة له، إلا أن حاله لا بد أن يتأثر بحال الزقاق، ويعايش أهله، كما أنه لا يتمتع بطموح يقابل طموح حميدة، كما لم يستطع أن يقنع حميدة بالرضا بالواقع الذى تعيشه، وما إن فكر فى الخروج من الزقاق استجابة لإلحاح صديقه حسين كرشة أن يذهب معه للعمل فى الكامب ليجمع المال الذى يستطيع أن يتزوج به حتى تنفلت حميدة من الزقاق، ويبدو أنه

كان يمثل حائلاً بينها وبين تنفيذ طموحاتها، فما إن غاب عن الزقاق حتى هجرته هى الأخرى.

وعندنا عم كامل بائع البسبوسة النائم دائمًا، والغائب عن الوعى وعما يجرى حوله من أحداث، ودكانه مجاور لدكان عباس الحلو، ويقاسمه المسكن، أى أن طموحه هذا الذى أدى إلى ترهله ربما انعكس على الحلو ذاته، فجعله خاملاً قنوعًا إلى أن تحرك واستجاب لإلحاح صديقه، وقد صوره نجيب محفوظ صورة كاريكاتيرية معبّرة عن حال الزقاق وأهله.

وفى خرابة الزقاق يوجد زيطة صانع العاهات، الذى يأتى إليه الرجال والنساء أصحاء ويخرجون حاملى عاهات، منهم الأعمى أو مقطوع الذراع أو مقطوع الرجل، وذلك من أجل التسوُّل، وقد استغرق محفوظ فى وصفه مساحة واسعة، وبأسلوب يجعل القارئ يشمئز منه ويكره وجوده فى الحياة، وبالرغم من ذلك، وعلى الطريقة المحفوظية، يلتمس له الأعذار أو يذكر الأسباب التى أدت إلى وصوله لهذه الصورة أو الحالة التى وصفه بها.

ثم هناك حسنية "الفرانة" وزوجها جعدة اللذان يصفهما من خلال حديثه عن زيطة صانع العاهات، وهو يتلصص عليهما، فهى دائمة الضرب له، ولكنهما فى الليل شخصان مختلفان تمامًا "ولكم كان يلذه أن يسترق السمع لما يدور بينهما من حديث أو أن يشاهد من ثقب الباب انهيال المرأة بالضرب على زوجها صباح مساء، حتى إذا أتى الليل رآهما وقد شملهما الصفاء، وقد أقبلت المعلمة على زوجها القرد تمازحه وتباسطه السمر"(٤).

ومن بين الشخصيات البارزة أيضًا الدكتور بوشى، وقد اشتهر بهذا اللقب، ولكنه حرفى ومهنى؛ فقد عمل مساعدًا أو تمورجيًا عند طبيب أسنان، واكتسب خبرة كبيرة فى تركيب الأسنان ثم استقل بنفسه فى الزقاق وذاع صيته حتى لقبوه بالدكتور، وكان أيسر طريق عنده هو خلع الأسنان وتركيب أطقم بدلاً منها، فضية أو ذهبية، كما كان يصف بعض الوصفات الطبية لعلاج الأسنان يقول عنه نجيب: "إنه أول طبيب يأخذ لقبه من مرضاه" (٥).

وهناك "سنقر" صبى القهوة الذى يقوم بدوره فى همة ونشاط، لا يكل ولا يمل من تلبية احتياجات زبائنه، وفى الوقت نفسه يمثل مستودع أسرار المدق بكل تفاصيلها، ومع هذا فهو لا يبوح بها لأحد إلا حينما تستدعى الضرورة، وربما يشغله اهتمامه بالقهوة عن كل هذه الأمور، ولكنه على أية حال نموذج لهذه الفئة من الحرفيين.

وعلى جانب آخر، هناك طائفة من الحرفيين يذكرها على هامش البؤرة مثل الشاعر الذى انتهى دوره بتركيب راديو فى القهوة، وقد كان يؤدى دورًا فى القهوة وعلى مدى عشرين سنة ظل يروى السيرة الهلالية فى إشارة من محفوظ إلى طقس قديم كان يجرى فى كل مقاهى مصر أو فى المشهور منها على الأقل، وقد أزاحته وسائل التكنولوجيا الحديثة (الراديو) فتلاشى هذا المشهد تمامًا من المقاهى الشعبية.

وهناك عمال الوكالة الذين يؤدون دورهم بأمانة ودون تبرم فى إشارة رمزية دالة إلى طبقة العمال: هم يعملون وصاحب رأس المال يحصد المكسب، فإذا وضعناهم فى إطار مع سنقر، ومع الفران الذى يعمل عند حسنية الفرانة، وجدنا أنهم فئة مظلومة تستحق الالتفات والاهتمام، فهم يعملون ولا يكلون، ولا يتبرمون.

وهناك إبراهيم فرج القوّاد تاجر الأعراض الذى يطرق القهوة بعد أن تابع حميدة فى إحدى نزهاتها التى كانت معتادة عليها كل يوم مع اقتراب الغروب، ورأى فيها فريسة ثمينة يمكن أن تحقق له مكاسب جمّة، فلم يلبث أن اقتحم الزقاق، ووجد فى القهوة مكانًا ملائمًا لمتابعة صيده والتأثير عليها، لكنه رمز دال على فئة احترفت هذه المهنة دون أن تبالى بمغزاها ومدلولها الذى عبّر عنه محفوظ فى أحد فصول الرواية بأنهم يبيعون شرف البلد وعرضها للإنجليزى بثمن بخس، مما يدل على حقارة هذه الفئة، ولو وضعناها فى صورة تمثل جانبًا من إطاره، وعلى الجانب المقابل من الإطار زيطة صانع العاهات، لأدركنا سرًا من أسرار براعة محفوظ الإبداعية، من حيث بلاغة التعبير عن واقعٍ متردٍ، يصل فيه الأمر إما إلى التخنث والتفريط فى عرض البلد وكرامتها وإما إلى تعجيز أهلها وتشويههم.

وفى ختام كل ذلك يطرح محفوظ رؤية بالغة الدلالة عبر الشيخ درويش، وهو كما يبدو اسمه مختار بعناية، فهو بمثابة الظل الذى يسير على المكان ويفترشه، ويبرز كل جوانبه التائهة، فدائمًا نجده معلقًا على الأحداث، ولكن بطريقة درويشية تهويمية لا تحل مشكلة.

(٤)

بعد هذه الإطلالة على شخصيات رواية "زقاق المدق" يتبيَّن لنا:

أولاً: أن مثلث الواقع الاجتماعى الذى أراد نجيب محفوظ أن يعبّر عنه أو يرسمه قد اكتمل بوضع هذه الفئة من الحرفيين التى تمثل قطاعًا عريضًا مهمًا فى الصورة حتى وإن كان يعيش فى زقاق. وقد أبدع محفوظ فى وضعه فى الحيّز المكانى الضيق ليكون أبلغ فى التعبير عن واقعهم، وهم أحد أهم مكوّنات الطبقة الوسطى التى أنتجتها ثورة ١٩١٩، ويبدو أن تأثيرها فى تغيير المجتمع كان ضعيفًا للدرجة التى جعلت هؤلاء الناس يعيشون تحت خط الفقر، وقد تجلت براعة محفوظ التصويرية فى هذه الرواية التى تكفل تعاطف القراء مع هذه الفئة المهضومة بل وتدعو إلى الثورة لتغيير وضع هؤلاء الناس وتحسين معيشتهم إلى الأفضل.

وكان محفوظ قد عبّر فى الضلع الأول من المثلث عن حال طبقة طلاب الجامعة، حيث كانت الجامعة فى ذلك الوقت، المؤسسة الأهم التى تلعب دورًا فى تشكيل عقلية الشباب المنتسبين لها، وفى تحديد مواقفهم السياسية والاجتماعية، ومن خلال هذه البؤرة ألقى بظلاله وأضوائه على الطبقة العليا، وهو ما يعنى أن نجيب محفوظ رأى أن هذه الطبقة التى صعدت بعد إنجاز ثورة ١٩١٩ قد انحرفت عن الطريق المرسوم، وسلكت طريق من قامت الثورة ضدهم وهى طبقة الإقطاع وأذناب الأسرة الحاكمة التى كانت تسمح لنفسها بأية ممارسة مهما كانت قبيحة ومرذولة من وجهة النظر الشعبية.

وتمثل الضلع الثانى من المثلث فى رواية "خان الخليلى" التى عبّرت عن حال طبقة الموظفين، من خلال صورة نمطية لموظف اسمه أحمد عاكف، ولا يزيد عنه رفقاؤه الذين يلتقونه فى القهوة (أحمد راشد وبقية أفراد الشلة)، وفى أثناء ذلك يلقى بظلاله على طائفة من أفراد الشعب تعيش فى منطقة صاخبة ذات تراث حضارى، ولكنها هى فى داخل بيوتها تمارين حياة رتيبة هادئة تقوم على تقاليد راسخة، وكأنها تؤدى وظيفة مقررة لها فى الحياة.

وبالحديث عن طبقة الحرفيين فى الزقاق تكون عناصر الطبقة المتوسطة قد اكتملت.

ثانيًا: هذه الهندسة الدقيقة التى ربما لم يلتفت أحد إليها، وهى أسماء الروايات الثلاث، فالأولى تتحدث عن القاهرة الجديدة التى تمثل طموحًا كبيرًا ضاع، وفى الثانية "خان الخليلى" اسم حى من أحياء القاهرة، وفى الثالثة "زقاق المدق"، وعلى هذا يكون الإطار الأول أوسع وأشمل، وهو القاهرة كلها، ثم يضيق درجة ليصبح حيًا، ثم يضيق أكثر ليكون زقاقًا ضيقًا فى هذا الحى، وتلمح مع محفوظ تطور رؤيته للواقع، فالقاهرة الجديدة تمثل أزمة، ولعل تسميتها الأولى (فضيحة فى القاهرة) تعبّر عن الموقف، فقد صارت الممارسات أكثر قبحًا، ثم تأتى "خان الخليلى" لتزيد الأمر تأزمًا، ونلحظ ذلك من خلال تصويره لشخصيات الرواية؛ فالمعلم نونو صاحب القهوة (بالرغم من كل صفاته إلا أنه أفضل من المعلم كرشة فى الزقاق)، هو البؤرة وحوله المعلم عباس القواد وزوج عليات غانية الحى الكبيرة ومصدر المتعة فيه، وسيد أفندى عارف مشغول بعجزه الجنسى دائمًا، وسليمان بك عتة مفتش التعليم الأولى الذى يمثل صورة الرجل القرد الذى يتزوّج أجمل الجميلات لماله، وكمال أفندى خليل موظف بالمساحة ويكفيه أنه أبو نوال محبوبة أحمد عاكف التى تركته وأحبت أخاه الذى لم يهنأ بهذه العلاقة نتيجة مرضه الذى أودى بحياته [٦]، وهكذا تسيطر على الرواية صورة مجتمع الموظفين، وكلهم يعانون من ضيق العيش، وتتأزم المسألة أكثر فى الزقاق حيث الحياة الرديئة؛ الزقاق الضيق بخرابته النتنة وانحصاره بين الأحياء والعمارات المقبولة إلى حد ما، والأشخاص كلهم تبدو عليهم ملامح البؤس والشقاء، وكلهم حرفيون باستثناء شخصيتين أو ثلاثة: السيد سليم علوان صاحب الوكالة، والسيد رضوان الحسينى، والشيخ درويش، وإن كانت ظلال الكآبة تصيبهم إلا واحدًا هو السيد رضوان الحسينى الذى يُعد بؤرة ضوء يلجأ إليها العائشون فى الظلام.

وهكذا يكتمل المثلث بأضلاعه كلها، وتتصاعد الرؤية، ويحتد النقد والتشريح للمجتمع، وإن كان ذلك كله يتم فى إطار تصوير الطبقة العاملة وبالتحديد الحرفيين، حيث إن أعمالهم كلها ضرورية للحياة والواقع المعيش، وفى الوقت نفسه تنعكس عليها حالة المجتمع، فالصورة القاتمة للمجتمع وضحت من خلالهم، وقد برز ذلك فى حوار السيد سليم مع أولاده الذين آثروا العيش فى أوساط راقية بعيدة عن الزقاق والحى، وفى حفلة الانتخابات التى أقامها إبراهيم فرحات، وعبّر فيها أهل الزقاق عن مشاكلهم ومآسيهم، وآمالهم فى حلها.

ثالثًا: حينما نقول إن كل رواية من الروايات الثلاث تحدثت عن طائفة، فإن هذا لا يعنى إغفال باقى مكونات المجتمع من العناصر التى تحدثت عنها الروايتان الأخريان، ولكن يعنى أن كاميرا المصور البارع سلطت الزوم على هذه الفئة وبقية الفئات الأخرى موجودة، وكأن نجيب محفوظ مصور سينمائى يركز زوم عدسته على هذه الفئة فى رواية، وينتقل بعدسته فى الرواية الأخرى إلى فئة أخرى حتى يصل إلى البؤرة أو الذروة فى "زقاق المدق"، فتكتمل اللوحة الفنية، أو يصل الفيلم إلى أوج الحدث وذروته، وهو هنا يرى أن هذه الفئة تمثل الغالبية العظمى من الشعب، ولذلك اتسعت مساحة التعبير لتكون بمثل حجم الروايتين الأوليين مجتمعتين، ولازدحام الأحداث وسرعة حركتها بالرغم من ضيق المكان، فإنه لم يعد هناك مجال للتقارير الروائية، كما قال عبد المحسن بدر، وإن كنت ألاحظ أنها بقيت؛ لأنها تمثل أسلوبًا روائيًا التزمه الكاتب فى هذه المرحلة من رحلته الإبداعية.

رابعًا: إن الذين يتكلمون عن اهتمام خيرى شلبى بالمهمشين الذين أهملهم نجيب محفوظ، يبدو أنهم لم يقرأوا الرجل جيدًا أو لم يهتموا بهذه الرواية بالصورة التى تليق بها، فقد خصصت الرواية بكاملها للحديث عن هذه الطبقة، وما الذى كان ينتظره النقاد من نجيب محفوظ أكثر من ذلك، إن تراث نجيب محفوظ الروائى يدحض هذا القول تمامًا؛ فلا تكاد تخلو رواية من رواياته من أى نموذج من هؤلاء، ولعل أبرز مثال على ذلك شخصية زيطة صانع العاهات، الذى لا نجد له مثيلاً له فى روايات الروائيين الآخرين، وبهذا التصوير الفنى البديع من حيث مظهره الخارجى المثير للاشمئزاز، وباطنه وداخله الذى لا يختلف أو يقل قذارة عن مظهره الخارجى حيث ولعه الدائم أو تمنيه المصائب لأهل الزقاق.

خـــامسًا وختـــامًا: إن نجيب محفوظ لم يكن يبدع رواياته بطريقة عفوية أو استسلامًا للإلهام الروائى، بل كان دقيقًا ومنظمًا وحاضرًا بقوة فى إبداعه الذى كان يسير وفق خطة محكمة، يظل يصعد برؤيته حتى يصل بها إلى قمتها، وقد انعكس ذلك على أسلوبه السردى، والتقنيات الفنية التى التزمها، والتى تفتح آفاقًا واسعة للقراءات والتفسيرات. وقد أشرت إلى شىء من ذلك فى كتابى حول "الشخصية الثانوية ودورها فى المعمار الروائى عند نجيب محفوظ"، ونشر بالمجلس الأعلى للثقافة، وأوضحت فيه أنه التزم منظورات هندسية فى بناء رواياته، وقد استخلصته نتيجة رؤية تأملية لتكويناته السردية، وبنائه لشخصياته، ولعل ما قلناه هنا يدعم وجهة النظر هذه.

ومع ذلك يبقى إبداع نجيب محفوظ مستودعًا ثرًا، يبوح بإمكانات قرائية متجددة، ومختلفة الرؤى والمشارب.

الهوامش:

(١) مجموعة كتاب، نجيب محفوظ، قيصر الرواية العربية، كتاب الصدى، ط أولى، ١٩٩٩، ص ٤٠.

(٢) عبد المحسن بدر، نجيب محفوظ الرؤية والأداة، ط أولى، دار الثقافة بمصر، ١٩٧٨، ص ٤٢٤.

(٣) محمود أمين العالم، تأملات فى عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٠، ص ٣٩.

(٤) رواية زقاق المدق، ط ٥، ١٩٨٥، ص ٥٧.

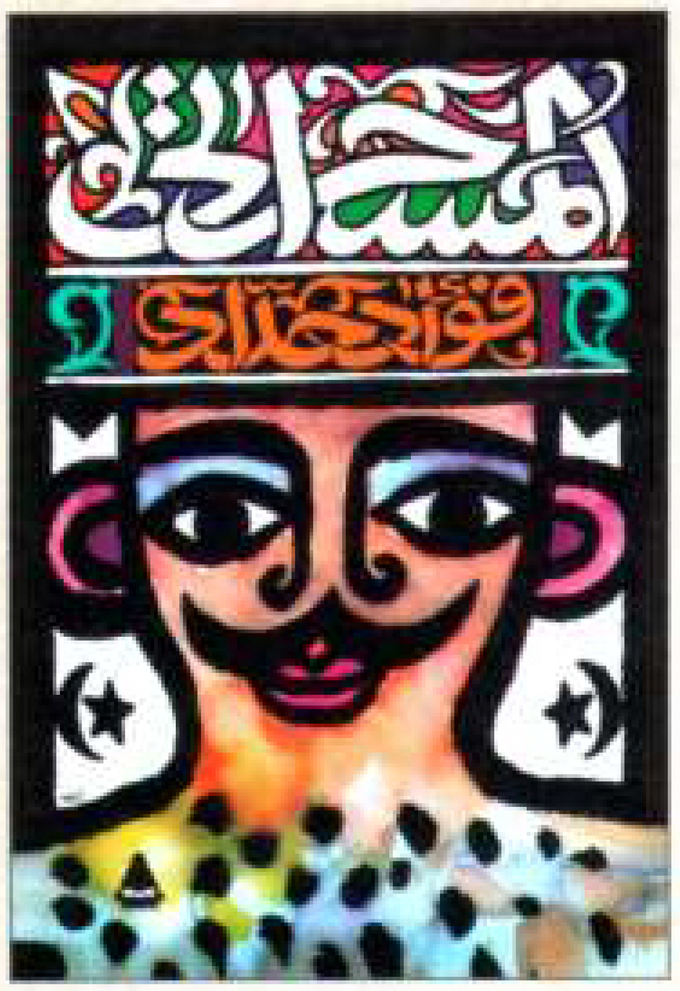
(٥) الرواية، ص ٨.

(٦) راجع عبد المحسن بدر، نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص ٣٤٧.



عرض: محمد رياض

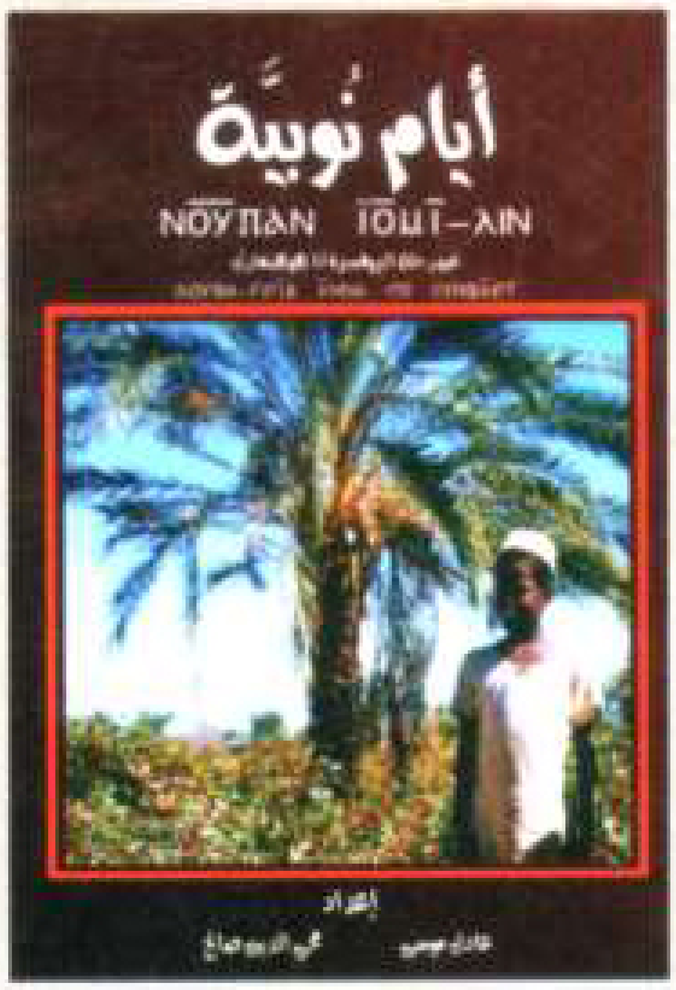
شعبيات هيئة الكتاب



القلوب عند بعضها

اصحى يا نايم
وحّد الدايم
وقول نويت
بكره ان حييت
الشهر صايم
والفجر قايم
اصحى يا نايم
وحّد الرزاق
رمضان كريم

مسحراتى حضر
منقراتى بدر
صوته بين الحوارى وبين البيوت
أنا طول عمرى مغرم أفوت
أذكر الحى وابدأ ندائى الطويل
كل قلب سمعنى دليل
أنا صاحب جميع البيوت فى الظلام
لما أسلّم علىّ السلام
ياما بينى وبينها كلام
كل ما نور ولع والا نور انطفا
يا حنينى إلى الحواديت والدفا
أنا زادى وزوادى ساعة السحور
كل كلمة بتطلع من القلب نور
علت السد شقت فى بطن الجبل
طوّعت فى الحديد خضّرت فى السبل
علمتنا نواصل أمل
اللى كان وده يا مصر يا أمنا
القلوب عند بعضها مطمّنه
المشى طاب لى
والدق على طبلى
ناس كانوا قبلى
قالوا فى الأمثال:
"الرجل تدب مطرح ما تحب"



أيام نوبية

بالتعاون بين مركز توثيق التراث الحضارى والطبيعى بمكتبة الإسكندرية والهيئة المصرية العامة للكتاب صدر كتاب "أيام نوبية"، وهو الجزء الأول من أعمال البروفيسيرة النمساوية آنا هوهينفارت متضمنًا الصور التى سجلتها عدستها داخل المجتمع النوبى - فى بدايات الستينيات من القرن الماضى - موثقة لحضارة استمرت لآلاف السنين على ضفتى النيل بدءًا من الشلال الأول

عند أسوان وحتى (ادندان) آخر قرية نوبية داخل الحدود المصرية وقبل التهجير ثم بعده بسنوات.

وترجع أهمية صورها للترتيب الجغرافى للقرى والمناطق؛ مما سهل على الباحثين بعدها معرفة خصائص كل منطقة.

وفى خطوة رائدة يتم التعليق على محتويات الكتاب باللغة النوبية مجاورة للعربية. وينقسم الكتاب إلى أربعة محاور تشمل العمارة والبيئة والعمل والاجتماعيات ثم محورين حول عملية التهجير وظروفها، وإنقاذ الآثار بنقلها إلى مواضع أخرى أعلى من المنسوب النهائى الذى سيصل إليه مستوى البحيرة.

وفى المحور الأول نتوقف مع العمارة النوبية وكيف تعكس ثقافة المجتمع النوبى ومناخ المنطقة وطبيعتها، وكيف تتداخل الثقافة المادية مع المعتقدات والأبعاد الاقتصادية؛ فنرى رصدًا لبناء البيوت بالطوب الطينى أو من الطين مباشرة ثم الرسوم التجميلية على المداخل والحوائط الداخلية وحجرات التخزين، وكيف تختلف هذه الرسوم - وكذلك كثرة الزينات فى جناح الديوانى - حسب الوضع الاقتصادى لصاحب البيت.

وتوضح الصور تميز المبانى الإدارية بتشييدها بالأحجار المجهزة والأسمنت وتسقيفها بالأخشاب. وأخيرًا تتوقف الكاميرا عند المقابر التى توضع حولها آنية فخارية وبجانبها بعض الحبوب؛ اعتقادًا بأن وجود مخلوقات حية يجلب الرحمات للمتوفى.

وفى صورها تشير هوهينفارت دائمًا إلى البيوت حتى لو لم تكن هى محور الصورة فنجدها كثيرًا "خلفية للمشهد - على مبعدة - فوق التلال" تأكيدًا منها دائمًا على فكرة استقرار المجتمع النوبى من خلال وجود البيوت.

وفى محور البيئة، تنقل لنا الصور مفردات الطبيعة فى النوبة: النيل، غابات النخيل، طائر البلشون، وكذلك تنقل لنا كيف تعامل النوبى مع الظواهر الطبيعية وأخضعها لطموحه، وكيف تغلب على تمرد النهر فبنى البيوت فوق التلال بعيدًا عن الطوفان، ونقل الطمى إلى وسط الصخور الجيرية ليتمكن من الزراعة، وبرع فى صناعة السفن التى تربط القرى ببعضها، وعندما كانت أشجار النخيل تغطيها المياه استخدم المراكب الشراعية لجنى البلح.

وتوثق الصور، فى محور العمل، للحرفة الأساسية للنوبيين، وهى الزراعة وما يرتبط بها من أدوات، وكذلك لأشجار النخيل والسنط والدوم وشجيرات الكركديه والحناء ونبات العشر والكثير من الأعشاب والنباتات الطبية، وكذلك لحرفة الرعى التى مارسها بسبب كثرة الكلأ ولحاجة المزارعين للماشية، وأيضًا رعى الإبل - بشكل أقل - بسبب ما يفد إلى النوبة من القوافل العابرة.

وكذلك لحرفة التجارة وارتباطها بالزراعة وشهرة تجارة البلح والجلود والفحم، وكيف كانت مراسى البواخر مكان المداولات التجارية بين المسافرين والقادمين والبحارة.

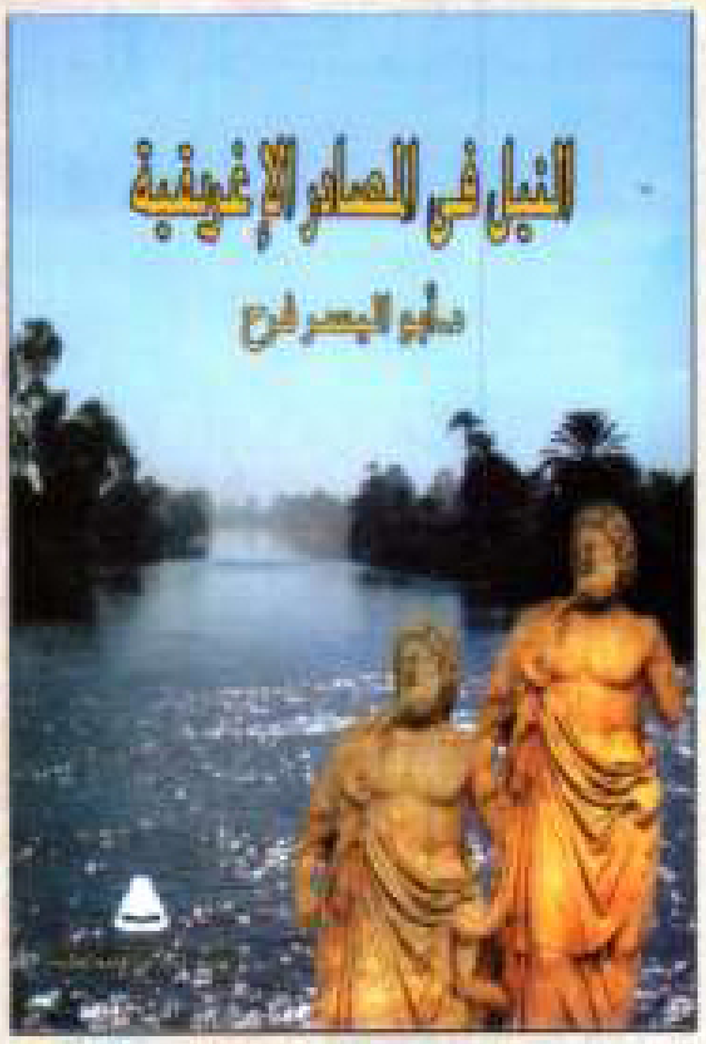
وأخيرًا الحرف اليدوية: أعمال البناء، وأجزاء الساقية، والمراكب الشراعية، والطوب الطفلى، وصيد السمك للاستهلاك المنزلى.

وقد اهتمت الباحثة فى كل المحاور بدور المرأة فى الحياة النوبية، وكيف أن هذه الحضارة قامت مناصفة بين الرجل والمرأة: الرجل يبنى البيت والمرأة ترسم وتزين البناء، وفى الزراعة تساعد فى الحصاد وتجهيز المحاصيل والتخزين. وهنا - فى الحرف - كانت للنساء أيضًا صناعاتهن الخاصة: أدوات المطبخ والخوص والأبراش.

وفى محور الاجتماعيات ترصد لنا الكاميرا التواصل الدائم بين النوبيين فى حفلات الأعراس والمناسبات المختلفة وما يرتبط بها من عادات وحلى وأزياء - أشهرها الجرجار - وكيف اهتم النوبى بالمدارس والعلم، وبالكشافة المدرسية.

وتظهر فى هذا المحور المرأة كثيرًا فى المشاركة فى المناسبات والأعراس وحتى المرأة/ الجدة التى تمثل الركيزة الأساسية فى تنشئة الأطفال.





النيل فى المصادر الإغريقية

كانت للنيل مكانة خاصة عند الإغريق، الذين تحدثوا عن النهر باعتباره عجيبة العجائب فى مصر، وأخذوا يشيدون بفضله على بنى البشر، ويقارنون بينه وبين الأنهار الأخرى.

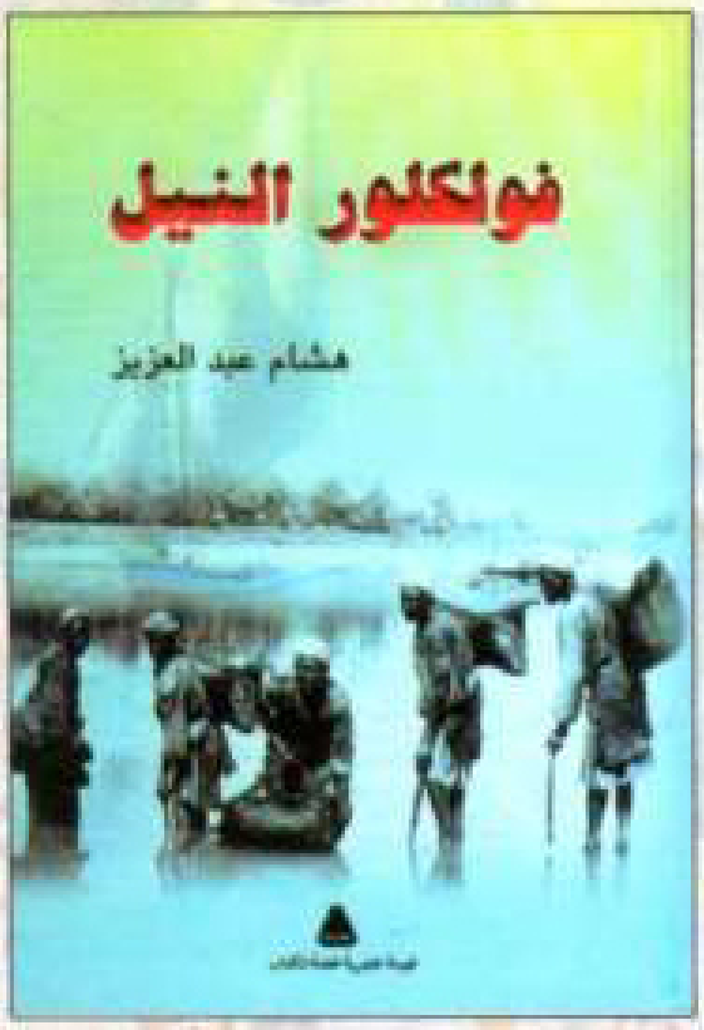
ويرصد مؤلف كتاب "النيل فى المصادر الإغريقية"، الدكتور أبو اليسر فرح، سيرة النهر كما وردت فى المصادر الإغريقية القديمة، منذ البدايات الأولى لعلاقة مصر بالحضارة اليونانية، مرورًا بالوقت الذى كانت فيه الإسكندرية أعظم مراكز هذه الحضارة فى حوض البحر المتوسط، وحتى بعد أن أصبحت مصر ولاية رومانية سنة ٢٠ قبل الميلاد.

ويقول المؤلف إن النيل لم يكن فقط حقيقة جغرافية، أو مصدرًا للحياة، بل هو الحياة نفسها لدى الشعب المصرى، لذا فقد عبده المصريون القدماء باسم الإله حابى، وارتبطت عبادته أيضًا بإلههم المحبوب "أوزوريس"، وفى عصر البطالمة ارتبطت عبادة النيل بالإله "سرابيس" الذى أدخل البطالمة عبادته من أجل التقريب بين المصريين والإغريق، ولكن إله النيل أخذ يتجسد بعد ذلك فى إله ذى شكل محدد، وانتشرت عبادته بين إغريق مصر فى عهد الرومان.

ويعرض المؤلف قصة منابع النيل، التى كانت لغزًا محيرًا بالنسبة للإغريق، فأطلقوا لخيالهم العنان، وصوروا منابع النيل فى قالب أسطورى، فهو تارة يستمد مياهه من الأوقيانوس - المحيط - ومن بلاد تقع عند ينابيع الشمس تارة أخرى، فيما حاول كثيرون إعمال العقل للتوصل إلى الحقيقة، ورصد هيرودوت رحلة أجراها بعض الشباب لمعرفة منابع النيل، وعادوا بعد أن تصوروا أنهم وصلوا إلى هذه المنابع فعلاً، كما تحدث "استرابون" عن انشغال الإسكندر الأكبر بمشكلة الكشف عن منابع النيل، واعتقاده أنه وصل إلى هذه المنابع عندما رأى أنهار الهند.

ويتناول الكتاب ظاهرة فيضان النيل، التى أثارت فضول الإغريق، وعرض آراء المؤرخين والجغرافيين حولها، فبعضهم قال إن الرياح الموسمية التى تهب من الشمال تعترض انسياب الماء فتجعله يفيض، كما ذهب آخرون إلى أن ذوبان الثلوج على قمم الجبال فى فصل الصيف يؤدى إلى تدفق المياه بغزارة فى مجرى النيل، بينما رأى فريق ثالث أن السحب التى تتكون فى الشمال تحملها الرياح، وعندما تصطدم بجبال إثيوبيا تتحول إلى أمطار تتدفق فى المجرى.

وأورد المؤلف دراسة عن مقياس النيل كما جاء ذكره فى المصادر الإغريقية، تضمنت أشكاله، وأحجامه، وأهميته فى حياة الناس، ووصف مجرى النهر، والأسماء التى حملها النيل فى رحلته من المنبع إلى المصب، وما جاء عند هيرودوت من وصف للمناطق التى يقطعها، وانحناءاته وشلالاته، والنباتات والكائنات النيلية كالتمساح وفرس النهر، والقنوات الصناعية التى شقت من مجرى النيل، ويختتم المؤلف كتابه بالحديث عن الدلتا، وفروع النيل، كما وردت فى المصادر القديمة.



فولكلور النيل

"إذا كان لنا أن نسمى الحضارة المصرية حضارة الموت، فإن الثقافة المصرية - خاصة فى جانبها الشعبى - هى ثقافة النيل، فكثير من التعبيرات الشعبية اتصلت بالنيل بصلة، وكذلك الأمثال التى يتداولها الناس فى بر مصر، بسبب منه استمرت الحياة على طول الوادى، وكثير من الأحداث الكبرى فى مصر على طول تاريخها ارتبطت بالنيل بشكل مباشر أو غير مباشر".. هكذا يستهل الباحث هشام عبد العزيز، مؤلف كتاب "فولكلور

النيل"، مقدمة كتابه، مؤكدًا أن هذه الروح هى الحاكمة لحركة البحث من أوله إلى آخره، وهو ما دفعه إلى التعاطى مع ظاهرة النيل باعتبارها الظاهرة الإطار، الحاكمة لطبيعة وشكل الثقافة الشعبية المصرية.

يحدد الباحث فى مدخل الكتاب الإطار المرجعى للدراسة، وهو مجموعة المفاهيم الموجودة فى منطقة البحث، الكاشفة عما أسماه "ظاهرة النيل"، والحاكمة لها على السواء، مع محاولة تأصيلها فى الأدبيات التراثية، والكشف عن مدى استمرارها أو تغيرها، وهذه البنية المفاهيمية هى مفاهيم البحر والنهر والنيل والترعة والموردة والقناية والفحل والرياح والفيضان، وغيرها.

أما عن الإطار النظرى للدراسة فقد اعتمد الباحث منهج "السيموطيقا"، أو ما اصطلح على تسميته فى العربية بـ"علم العلامات"، وتتبع بعض العلامات تاريخيًا للكشف عن صلتها بالمعارف والتصورات الموجودة فى منطقة البحث، محافظة الجيزة، وهكذا نظر إلى ظاهرة النيل باعتبارها علامة أساسية من علامات الثقافة الشعبية المصرية، بل مركز العلامات جميعًا فى هذه الثقافة.

فى الفصل الأول، يتناول الباحث الحرف المرتبطة بالنيل، بما فيها الحرف التى انحسرت، أو التى اندثرت تمامًا، كما عرض للحرف الجديدة التى ظهرت فى عصرنا الراهن، وتعد الزراعة أكثر الحرف أهمية على الإطلاق، وقد تأثرت كثيرًا بسبب الزحف العمرانى، وتغير شكلها وطبيعتها وأدواتها بمرور الزمن، لكن حرفًا أخرى كانت أشد تأثرًا، منها صناعة الطوب اللبن، التى انحسرت مع إنشاء السد العالى، وتوقف الفيضان السنوى للنيل، أما مهنة السقاية فقد انقرضت تمامًا، ومثلها خدم المقياس، وهم عاملون فى الدولة كانت مهمتهم العناية بمقياس النيل حتى بناء السد العالى، والمعمارجية، وهى مهنة تتصل بصناعة السواقى، والمنادى، الذى كان يبشر الأهالى بوفاء النيل ونسبة الزيادة، ودرك النيل، ومهمة هؤلاء تقوية الجسور قبل الفيضان.

ويخصص الباحث الفصل الثانى للمعارف والمعتقدات والعادات المتعلقة بالنيل والمرتبطه به، وتعرض للنهر كما ورد فى كتب التفسير القرآنى والحديث النبوى والفقه الإسلامى، ومن ذلك قصة النبى موسى الذى ألقته أمه فى ماء النيل وهو فى الأشهر الأولى من عمره، مخافة انتقام فرعون، وقصة النبى يوسف الذى حفر مجموعة من الترع وعمل على الاستفادة القصوى من مياه النيل، وقصة النبى عيسى وارتفاع ماء البئر، كما توقف الباحث عند التفسير الأسطورى لمنابع النيل، والتحكم فى فيضانه عن طريق الأولياء والسحرة وتقديم الأضاحى، فضلاً عن الطرق التقليدية، والاحتفالات والأعياد المرتبطة به، كشم النسيم وعيد النيروز عند الأقباط.

أما الفصل الثالث، فيتناول سرديات النيل، كالمرويات العقائدية، ومنها قصص الأنبياء، وحكايات الأولياء، والمرويات الخرافية كسحر النيل، وحكاية الصياد والعفريت التى وردت فى "ألف ليلة وليلة"، والمرويات التاريخية كسيرة أبو زيد، وكذلك المرويات الفكاهية، ومرويات الحيوان، والأمثال، والمرويات الفنية مثل "حسن ونعيمة".

ويعرض الفصل الرابع للتعبيرات والأمثال السائرة التى ارتبطت بالماء والبحر والمراكب والسمك والحرف الشعبية المرتبطة بالنيل، أما أجمل ما يطالعه القارئ فى هذه الدراسة فهو رصد الباحث لكم كبير من الحكايات الشعبية المستمدة من النيل، التى تؤكد دوره فى حياة المصريين على مر العصور حتى وقتنا الراهن.



حسن ونعيمة

فى شهر سبتمبر ١٩٥٨، قدمت الإذاعة المصرية تمثيلية "حسن ونعيمة" التى كتبها الراحل عبد الرحمن الخميسى، لأول مرة، وأحرزت نجاحًا مدويًا، إذ كان توقيت إذاعتها يوافق موسم جنى القطن فى ريف مصر، فقرر المشرفون على جنى المحصول، سواء هيئات أو أفراد، التبكير بالجنى، حتى يعود

العمال إلى بيوتهم مبكرين ليدركوا وقت إذاعة حلقات التمثيلية.

وحول حجم تأثير العمل يقول الأستاذ رشدى صالح، فى مقال نشرته جريدة الجمهورية فى ٣ أكتوبر من العام نفسه الذى أذيعت فيه التمثيلية، إن هناك أدلة تصرح فى كل يوم بأن العمل الذى يستند إلى مادة شعبية مصرية، لابد أن ينجح نجاحًا هائلاً". ويضيف "صالح": "القراء يعرفون أكثر منى كيف أن مسلسل "حسن ونعيمة" الذى كتبه الأستاذ عبد الرحمن الخميسى للإذاعة جذب انتباههم، وأحيا فى قلب كل واحد منهم ذكريات عاشها بنفسه، أو عاشها أقرب الناس إليه، وكثيرًا ما سألنى أصدقاء وأقرباء: هل سمعت حلقة الأمس من مسلسل "حسن ونعيمة"، وكنت أفرح باهتمام الجمهور بهذا النوع من الفن، لأنى أحب أن نتجه إلى أنفسنا، ونستوحى ما خلدناه على مر الأجيال، فما خلدناه ليس شيئًا عاديًا، ولا هو متوسط القيمة، وإنما هو ميراث أعظم من ميراث شعوب كثيرة أخرى".

بعد ذلك، قام "الخميسى" بتحويل "حسن ونعيمة" إلى فيلم سينمائى اختار له وجهين جديدين: سعاد حسنى ومحرم فؤاد، ووقتها نشرت مجلة الإذاعة فى عددها الصادر بتاريخ ١٤ مارس ١٩٥٩، مقالاً لناقدها الفنى الأستاذ أنور عبد الملك، قال فيه: "لست أعرف كيف أترجم فى كلمات ذلك الذى يجيش فى صدرى، ولا تلك الفرحة العميقة الداهئة، تلك البهجة التى أدخلها فيلم "حسن ونعيمة" إلى قلبى، وإلى قلوب كل من عاش معهما قصة الحب والغدر والوفاء والشباب".

وبمرور الوقت أصبحت "حسن ونعيمة"، هذه القصة الإنسانية البسيطة التى تعبر عن صراع شاب وفتاة من أجل حقهما فى الحب رغم التقاليد والمصالح والأحقاد، قصة فولكلورية يرويها الفلاحون فى القرى المصرية، كسيمفونية ريفية شديدة العذوبة، ورغم مرور نصف قرن على صدور طبعتها الأولى، فإن القارئ مازال يحتفظ فى ذاكرته بتفاصيل هذه الحدوتة الشائقة، قصة الحب البرىء التى تتكسر على درج العادات والتقاليد، إنها التيمة الذائعة بين كل قصص العشق الذبيحة، لكنها فى أصابع عبد الرحمن الخميسى اكتسبت نكهتها المصرية ولهجتها الريفية الحنون.

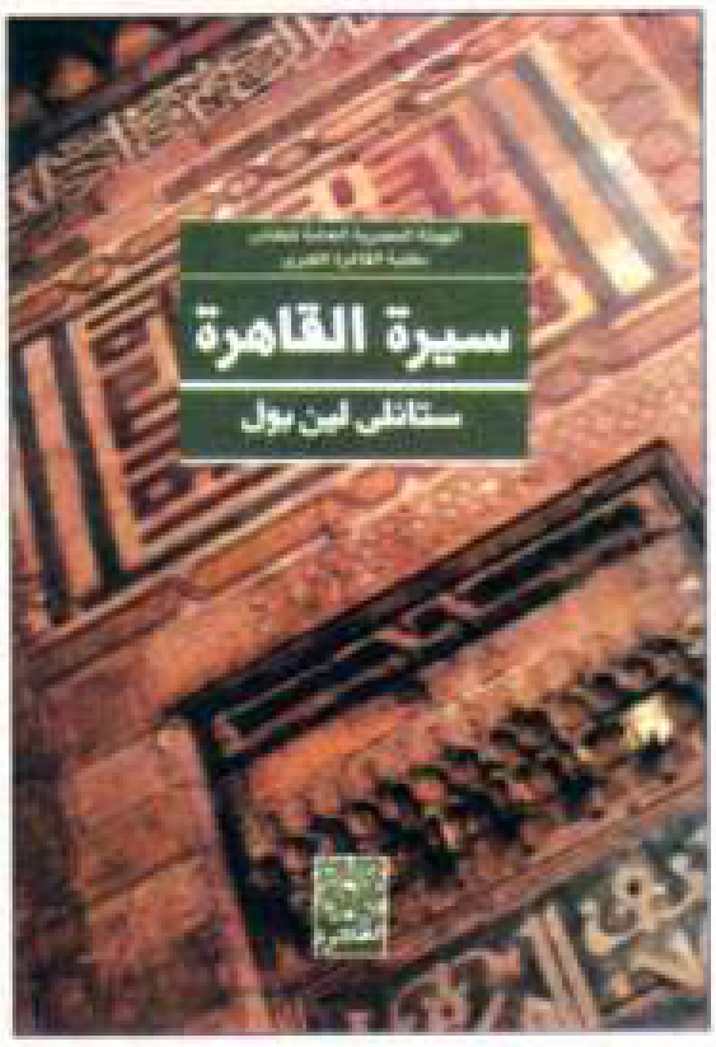




اتكلموا

فى البدء كانت كلمة الرب الإله
روح بجناحين شطار وصار للكون مداه
آخر مطافها جت وحطت ع الشفاه
لما البشر ملكوا الوجود واستحكموا
فاتكلموا
الكلمه إيد الكلمه رجل الكلمه باب
الكلمه نجمه كهربيه فى الضباب
الكلمه كوبرى صلب فوق بحر العباب
الجن يا أحباب ما يقدر يهدمه
فاتكلموا
الرمل مرمى تحت قبة السما
مشتاق لقطره من المطر فيها النما
ملايين سنين عمره ما داقها إنما
فيه كلمه تقدر فى المراوى تعوّمه
فاتكلموا
فيه كلمه تقدر تزرع البور حور ضليل
وكلمه تقدر تجعل الكوخ بيت جميل
وابو العيال والجلابيه الهلاهيل

فيه كلمه تعطيه مال وكلمه تهندمه
فاتكلموا
لكم السلام يا ملفوفين حول اللهب
يا غواصين فى القلب ع الكلمه
العجب
فى البدء كانت كلمة الرحمن سبب
وما عدش غير الحق كلمه تتممه



سيرة القاهرة

فى عام ١٩٠١ أصدر عالم الآثار الإنجليزى ستانلى لين بول كتاب "سيرة القاهرة"، الذى ترجمه الدكتور حسن إبراهيم حسن، أستاذ التاريخ الإسلامى ورئيس قسم التاريخ بجامعة فؤاد الأول، والدكتور على إبراهيم حسن، أستاذ التاريخ الإسلامى المساعد بالجامعة، وإدوار حليم، المدرس بمدرسة أسيوط الثانوية الأميرية. وبصدور الكتاب، توج ستانلى لين بول سلسلة مؤلفاته عن مصر التى كان شغوفًا بفنها، وتاريخها، وعادات سكانها على مر العصور، لكن كتابه الأخير، الذى أعيد نشره ضمن "سلسلة القاهرة"، يعد سيرة ذاتية للمدينة التى جذبت ألباب الكثيرين، ومازالت تعمل سحرها فى نفوس من يراها.

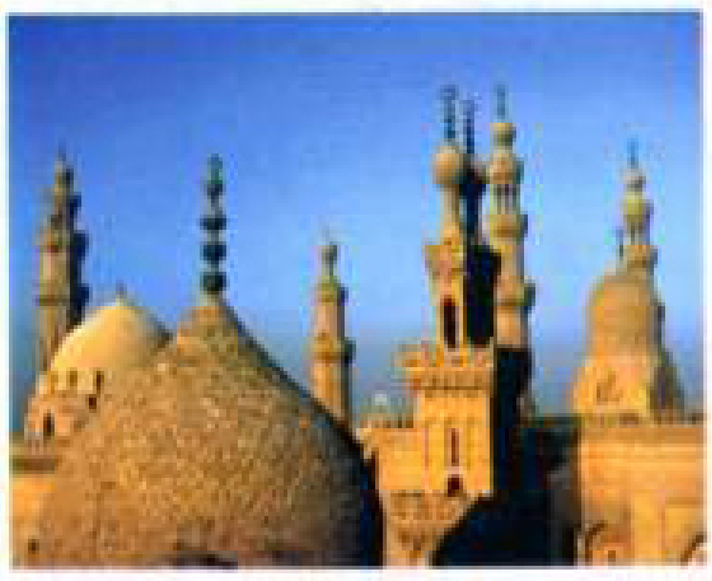
ويخرج المؤلف من المقدمة إلى أن غرضه من وضع الكتاب أن يلبس آثار المدينة من المعانى ما يكسبها قيمة، ويزيد من شغف القارئ بها، فكثير من مبانى القاهرة، وعلى الأخص المساجد التى تعود إلى عصر المماليك الأخير، آية من آيات الجمال.

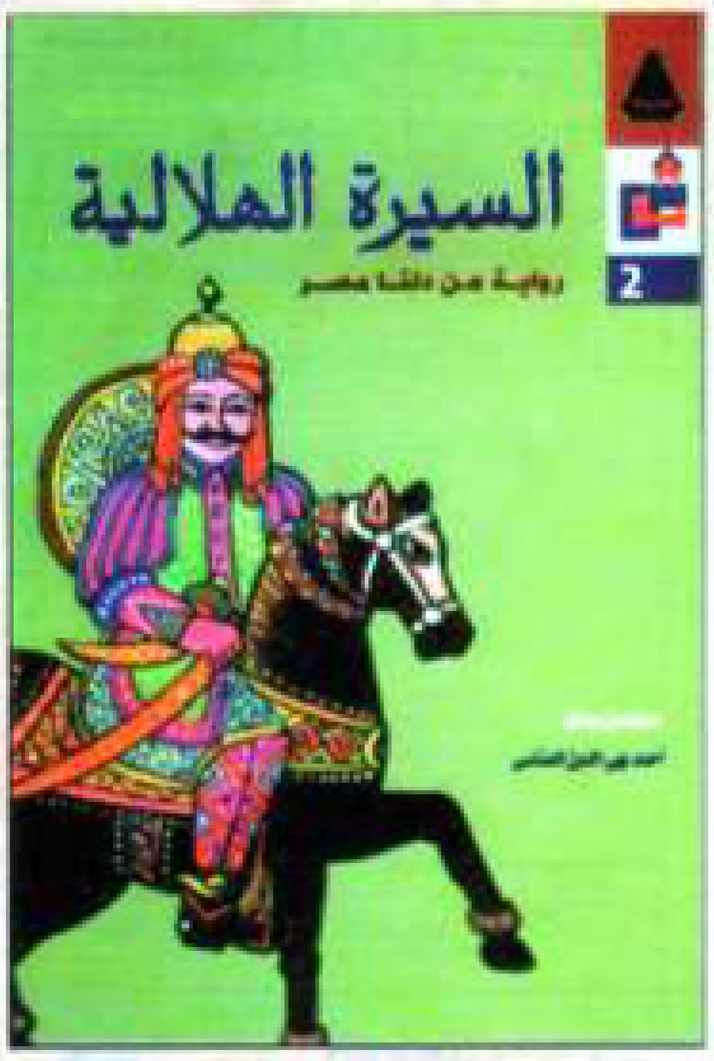
ويحاول المؤلف فى الباب الأول أن يتتبع نمو القاهرة عبر التاريخ، ويعرض لتاريخ المساجد والقصور والبوابات، والحارات، وحياة النساء، وحركة المجتمع، والحياة اليومية للقاهريين، ويرصد مظاهر الأعياد ومشاهد الحسين وشارع محمد على والقلعة، والحى الأوروبى، والحوانيت اليونانية والإيطالية فى حى الموسكى، ليعطى للقارئ وصفًا دقيقًا للقاهرة وسكانها، على مر العصور.

وفى الباب الثانى، يعرض ستانلى لين بول لتاريخ الفتح العربى، وتأسيس مدينة الفسطاط القديمة، وإنشاء جامع عمرو بن العاص، وحصن بابليون، ووضع كنائس القبط بعد الفتح، ويحمل الباب الثالث عنوان "القطائع" ويتناول سيرة الولاة العرب والأتراك، وطريقة معاملة المسيحيين، والرهبنة، وقصة تأسيس مدينة القطائع، وإنشاء جامع ابن طولون.

أما الباب الرابع، فيتناول تاريخ المدينة بعد أن أصبحت مصر تابعة للخلافة العباسية فى بغداد، إثر سقوط البيت الطولونى، وتدمير مدينة القطائع، ويعرض لثورات المسلمين، وبلاط كافور الإخشيدى، ومذكرات الرحالة الذين زاروا مصر فى هذا الوقت، قبل أن ينتقل فى الباب الخامس إلى انقلاب الشيعة، ودخول البلاد تحت الحكم الفاطمى، وتأسيس مدينة القاهرة، ويصف أبواب المدينة وأسوارها، والثروة والفن والترف أيام الفاطميين، وجامع الحاكم بأمر الله، ودار العلم، وشكل الحكومة، والاغتيالات السياسية والاستبداد العسكرى، وضياع الأقاليم.

ويسجل الباب السادس تاريخ القاهرة أيام صلاح الدين الأيوبى، قبل أن يدلف، فى الباب السابع، إلى عصر المماليك، ويعرض لفنون العمارة وتطورها، وأبرز شواهدها، ومنها مسجد السلطان حسن، ومبانى قايتباى والغورى، والوكالات، ومساجد الأمراء والنبلاء، ثم ينتقل، من خلال الباب الثامن، إلى العصر العثمانى، ويستعرض تاريخ حى بولاق، وشارع خان الخليلى، وخان مسرور، وفن النقش على الفضة، وصناعة المعادن، ونحت الخشب، وعمل المشربيات، ويختتم المؤلف كتابه بفصل عن البكوات والباشوات، مثل محمد بك أبو الدهب، ومحمد على باشا، وعبد الرحمن كتخدا، وغيرهم.





"السيرة الهلالية" .. رواية من دلتا مصر

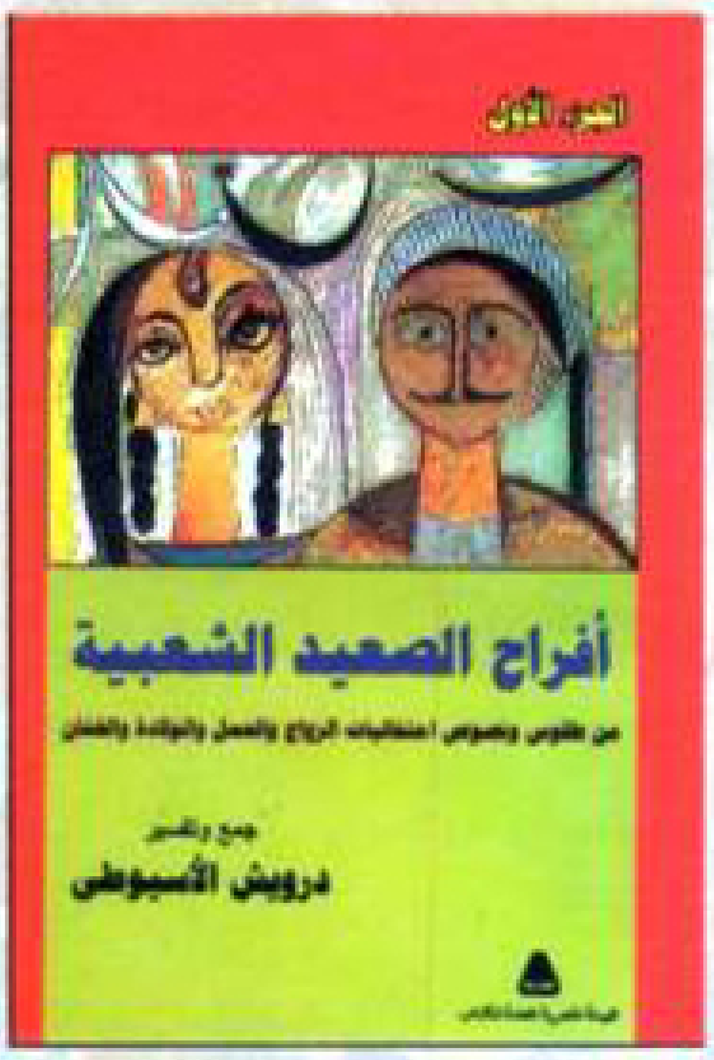
تأتى أهمية الحرص على جمع الروايات المختلفة للسيرة الهلالية من أفواه شعرائها ورواتها، فى هذه اللحظة التاريخية، التى تشهد انحسارًا للسيرة الهلالية والمأثورات الشعبية أمام المد الحضارى الذى تشهده البيئات العربية، وتبرز أهمية كتاب "السيرة الهلالية .. رواية من دلتا مصر"، الصادر ضمن سلسلة "الثقافة الشعبية"، فى صون السيرة الهلالية من الانقراض، إذا رحل رواتها، خاصة أن أغلب أبنائهم لم يتعلموها، ومن تعلمها لم يتقنها بإتقان من سبقه، وهذه سمة من سمات تداول المأثور الشفهى.

وقام مؤلف الكتاب، أحمد بهى الدين العساسى، بجمع وتدوين وتوثيق السيرة الهلالية على لسان الشاعر الشعبى فتحى عوض سلام، وهو من مواليد ١٩١٧، ويوصف بأنه أحد أهم شعراء السيرة الهلالية فى دلتا مصر، وتأتى أهميته عبر وعيه بقوانين السيرة الهلالية ومقدرته على الإلمام بأحداثها وسمات شخوصها، فهو شاعر متجول، لا مهنة له سوى إنشاد السيرة، بل إن المهنة المدونة فى بطاقة هويته هى "شاعر متجول".

وكانت السيرة الهلالية ملازمة له فى حلّه وترحاله، لا سيما أنها كانت مصدر رزقه الوحيد، وكانت فى فترة ازدهارها إحدى أنجع وسائل التسلية والترفيه فى الليالى والمقاهى والسهرات، قبل أن يزحف المد التكنولوجى ويتولى تلك المهمة. ولم تكن المقاهى هى المكان الوحيد الذى أنشد فيه فتحى عوض سلام السيرة الهلالية، ففى موسم الحصاد كان يجوب القرى ويحل ضيفًا على أكابرها، يمكث أيامًا ينشد فيها السيرة ليلاً، ويتلقى نظير ذلك أجره من الغلال.

ويشير مؤلف الكتاب إلى أنه سجل كلمات رواية السيرة الهلالية فى منزل فتحى عوض نفسه، وفى سياق اصطناعى نجح خلاله المؤلف فى إعادة الشاعر إلى الماضى خلال حفلات الزفاف والأفراح، بعيدًا عن الفرق الفنية والأجهزة الصوتية الحديثة، التى تغلغلت فى بيوت الشعراء أنفسهم، ودفع الشاعر إلى إنشاد نص للسيرة الهلالية متصل الحلقات، متكامل البناء فنيًا، مما يجعل قارئ النص يقف على أحداث السيرة الرئيسية دون أن يحدث انفصام بين بعضها البعض، على حد تعبير المؤلف.

***



أفراح الصعيد الشعبية

ما زال صعيد مصر متمسكًا بملامحه الأصيلة، التى ترتبط بجذوره الممتدة عبر التاريخ، محاولاً التصدى لكل تحديات النسيان ومواكبة الحياة الحديثة، التى يرى البعض أنها تطمس السمات المميزة لكل شعب من الشعوب.

ويبدو كتاب "أفراح الصعيد الشعبية" محاولة جادة فى هذا الاتجاه، لا سيما مع الجهد الذى بذله مؤلف الكتاب، الشاعر المسرحى درويش الأسيوطى، فى جمع وتفسير طقوس ونصوص احتفاليات الزواج والحمل والولادة والختان، لحمايتها من شبح النسيان، وتوثيق تراثها الشفهى فى نص مكتوب، يحميها من الضياع، بل يصحح كثيرًا من المفاهيم التى رسختها الدراما التليفزيونية والسينمائية عن عادات أهالى الصعيد وتقاليدهم.

ويوزع المؤلف نصوصه التى جمعها بين أربعة أبواب، الأول بعنوان الخطبة وما قبل الخطبة، ويضم أغنيات البنات الصغيرات، والخطبة طقوس نسائية، والخطبة طقوس

الرجال؛ والثانى بعنوان طقوس التجهيز، ويضم زفة البنات، وزفة الشباب، وإخراج الغلة، وشراء الذهب والجهاز؛ بينما جاء الثالث بعنوان طقوس الدخلة والصباحية، ويتضمن ليلة الجلوة وليلة الحنة، نهار وليل الدخلة، العروس والمرّاسة، والصباحية؛ فيما حمل الباب الرابع عنوان الحمل والولادة والختان، ويتضمن الخصوبة، والحمل والولادة، والسبوع، والختان.

ويلفت المؤلف الانتباه إلى أن الفتى والفتاة فى الصعيد، خلافًا لما يعتقده الكثيرون، يظلان فى ملاعب الصبا ومواقع العمل حتى تبدأ علامات النضج الجنسى فى الظهور، فيبدأ الأهل فى التنبه إلى ضرورة احتجاز الفتاة فى البيت، صيانة لها وترغيبًا فيها، لكنه يبين أن البيت لا يكون معتقلاً رغم ذلك، حيث يتاح لها زيارة الأهل والمشاركة فى أعمال الحقل، لا سيما فى مواسم الزراعة والحصاد وجمع القطن وقطع البلح، والذهاب إلى الطاحونة لطحن الغلال والعودة بها دقيقًا.

لكن الأهم هو إشارته إلى الأغنيات الشعبية التى ترددها الفتيات فى الصعيد، والتى تتغير بعض مفرداتها أثناء ترديدهن إياها فى خلوتهن بعيدًا عن مسامع الرجال، ومن بينها على سبيل المثال: "ليه يا ابن عمى، تتجوز عليّا؟ لالبس لك قطيفة، واقلع لك قطيفة، وأنام فى السقيفة، وارمى الشال عليّا، ليه يا ابن عمى، تتجوز عليّا؟، لالبس لك حريرى، واقلع لك حريرى، وأنام على سريرى، وارمى الشال عليّا".

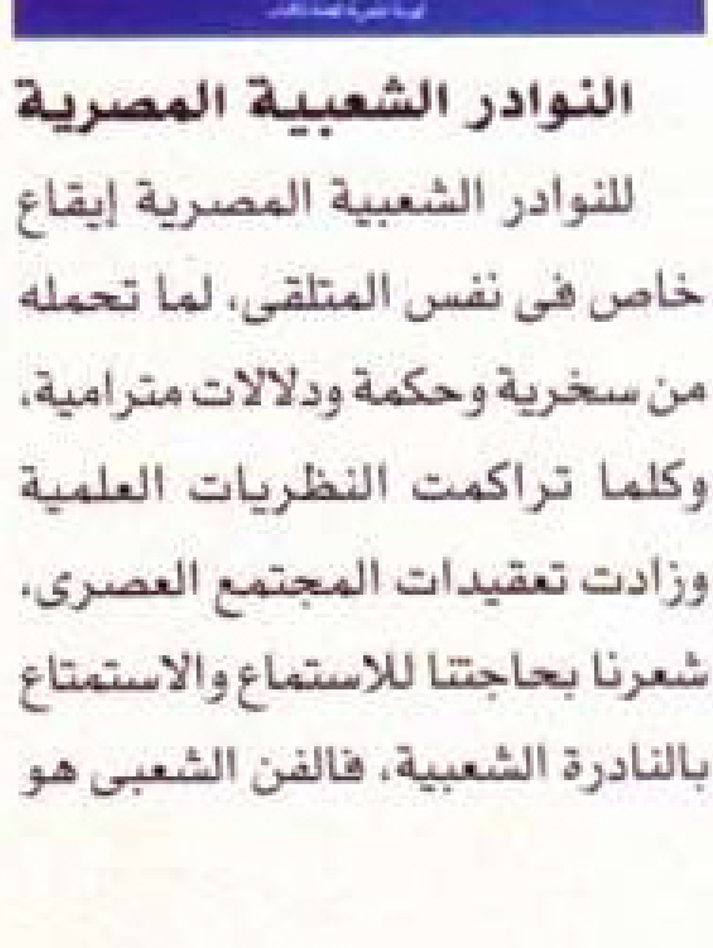
ويصحح المؤلف معلومة خاطئة أخرى، حين يقول إن المرأة فى الصعيد تلعب الدور الأساسى فى تقرير الزواج وتحديد شروطه، سواء كانت المرأة أمّ العريس أو أمّ العروسة، خلافًا لما يُشاع فى الأدبيات المعاصرة عن تهميش المرأة فى المجتمع الصعيدى.

ويتضمن الكتاب سردًا لطقوس الخطبة والزواج فى الصعيد، وطبيعة الأغانى التى يرددها الأهل فى تلك المناسبات وما ترمى إليه، واختلافها بين النساء والرجال.



أغنية صغيرة للصباح

يِسْعِد صبَاحْكُم، ياالِلى تِستنّوا
الصَّبَاح مِنّى
قاعد وباستنظر حِبَال صوتكم
تِدّخلنى فى بيوتكم
تِطْعِمنى من قُوتْكم
تِرجّعْنى فوق مُهرة محنيَّة، وبتغَنّى
يِسْعِد صبَاحْكم، ياالِلى تستنّوا
الصَّبَاح مِنّى
صوتى نحيف، نحيف
لكنه فى الزحْمَه
يصبح رغِيف، رغِيف
بِشَبَّع اللمَّه
صوتى نحِيف، نحِيف
لكنه فى الزحْمَه
يصبح فَرسْ رهوَان
يصبح مرايْه، مرايْه
على صُدُورهَا الالوان
تِرسِم بيُوت خَضْرَا
تِرسِم غِيطَان بُكره
تكتب لنَا العنْوَان
تِصْبَح قَنَايَه، قَنَايَه
تِتمَد للعطْشَان
بِدْرَاع وكُبَّايَه
نِشْرَب سوَا مِنها
نِطْرح جنايِن
مدَايِن
نِتْلَم، ونغَنّى
يِسعِد صبَاحْكم يااللى تِستَنُّوا
الصَّبَاح، مِنّى



النوادر الشعبية المصرية

للنوادر الشعبية المصرية إيقاع خاص فى نفس المتلقى، لما تحمله من سخرية وحكمة ودلالات مترامية، وكلما تراكمت النظريات العلمية وزادت تعقيدات المجتمع العصرى، شعرنا بحاجتنا للاستماع والاستمتاع بالنادرة الشعبية، فالفن الشعبى هو

الفن الذى يمتزج فيه الماضى بالحاضر، ويعبر عن مزاج الجماهير بحرية وإخلاص.

ويغوص الباحث الدكتور إبراهيم أحمد شعلان، فى بحثه حول النوادر الشعبية المصرية، فى التراث الشفاهى والمدون، باحثًا عن هذه المناطق المضيئة بالمعرفة الموروثة فى وجداننا المصرى والعربى، ومعتمدًا على الروايات التى تناقلتها الأجيال المتعاقبة، والنوادر القادمة عبر التاريخ، والتى مازالت فاعلة حتى يومنا هذا، إلى جانب الدراسات التى دارت حول هذا الإرث الشفاهى، مقدمًا خلاصة تجربته العلمية فى هذا الكتاب، الذى نعرض هنا جزءه الأول.

ويرحل الباحث فى كتابه إلى أزمنة السمر والحكايات، ويصحب قراءه فى رحلة شائقة مع نوادر أبى نواس وقراقوش وجحا وأشعب، للبحث عن الحكمة المنشودة التى نستعين بها على قضاء حوائجنا، ونرسم البسمة على شفاهنا.

ويتناول الباب الأول النادرة فى اللغة والأدب، وماهيتها ودلالتها، والمفردات المرتبطة بها كالحدوتة والحكاية الشعبية، والحكاية الخرافية، والأسطورة، والنكتة، قبل أن يتطرق فى الباب الثانى إلى النادرة العربية، والإطار التاريخى والحضارى لها، وجوانبها الفنية لدى النديم والجاحظ، وملامح الفروسية العربية كالكرم والشجاعة، وخصائصها.

وفى الباب الثالث، يتناول الباحث النادرة المصرية، ومصادرها المدونة والإطار التاريخى لها، منذ دخول الإسلام مصر حتى عصر المماليك والعثمانيين، وطبيعة العلاقة بين الحاكمين والمحكومين كما تصورها النوادر الشعبية.

ويتطرق الباحث فى الفصل الرابع إلى الدراسة الفنية للنوادر الشعبية، ويتناول نوادر أبى نواس المروية، ونوادر قراقوش، وجحا، والملامح التاريخية لهذه الشخصيات وفلسفتها ووظيفتها، قبل أن يختتم الجزء الأول من سفره الكبير، بنصوص شعبية تشمل نوادر منسوبة لجحا، وبعض ألاعيبه وحيله، ونوادر أشعب وقراقوش، فضلاً عن النوادر المنسوبة لجماعات اجتماعية كالصعايدة والفلاحين وغيرهم.



الموتيف.. مقترح نقدى جديد فى عالم الأدب الشعبى

يدرك المهتمون بدراسة الأدب الشعبى أهمية مصطلح "الموتيف"، وبالتالى سيدركون أهمية كتاب معنون بـ"الموتيف فى الأدب الشعبى والفردى"، وهو الصادر ضمن سلسلة "الثقافة الشعبية"، للدكتور سليمان العطار.

ويرى العطار أن تعريف مصطلح الموتيف لدى عالم الفولكلور الأمريكى ستيث طومسون بأنه أصغر وحدة جزئية فى الحكاية الشعبية يعد تعريفًا قاصرًا، إذ يعتبره العطار منهجًا متكاملاً يصلح لفهم كثير من الظواهر الثقافية والفنية المحيطة حولنا.

ويعد الكتاب أول دراسة علمية عربية كاملة عن الموتيف بوصفه منهجًا، سواء من حيث التنوع التطبيقى على الأجناس الأدبية التى تمت دراستها ما بين المسرح والرواية والأوبريت والأدب الشعبى، والتنوع الزمانى بين القديم والحديث.

وتبرز أهمية الكتاب فى أنه كتاب نظرى وتطبيقى فى نفس الوقت، فهو يقدم فى أحد أقسامه تمهيدًا نظريًا مهمًا عن الموتيف، من حيث تعريفه وتجلياته فى عدد من الأجناس الأدبية.

بينما يتسم الدرس التطبيقى بالتنوع، بمعنى أنه يسعى إلى إمكانية توسيع دائرة استخدام هذا المنهج المقترح، لكى يشمل إلى جانب تطبيقه فى مجال الأدب الشعبى، ذلك المجال الأساسى الذى ارتبط به الموتيف، إمكانية تطبيقه فى عدد من الأجناس الأدبية وغير الأدبية الأخرى.

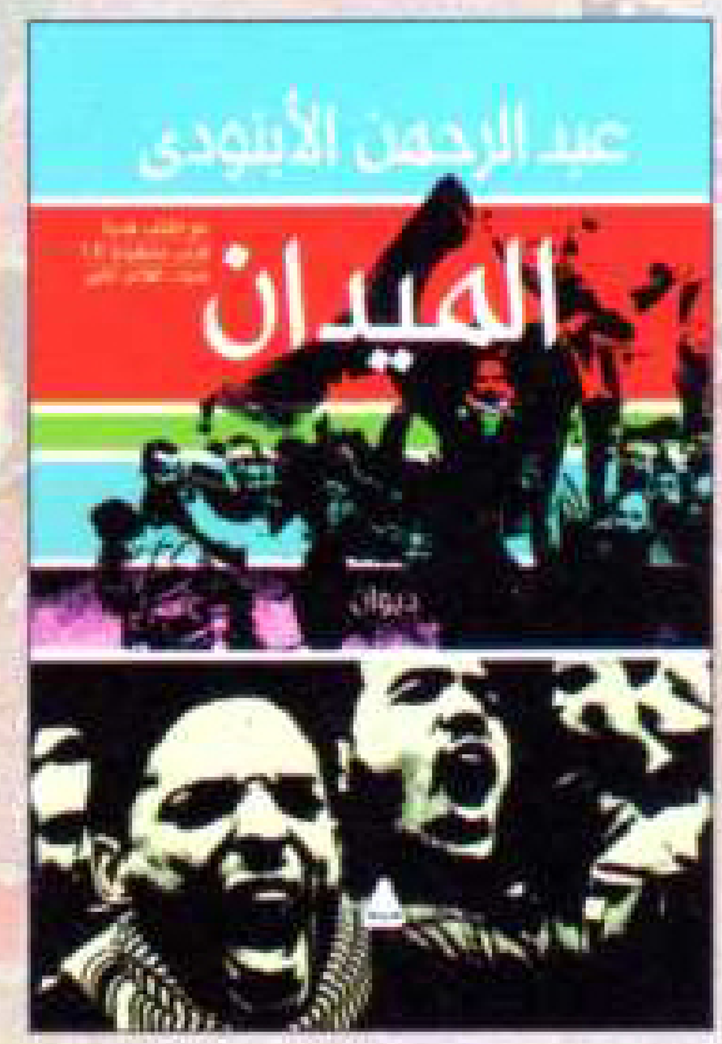
فالدراسة الأولى تمثل تطبيقًا للمنهج على التراث الأدبى المصرى، من خلال كتاب "المكافأة" لابن الداية، ثم ينطلق فى بحث آخر كى يطبقه فى مجال المسرح الغربى، من خلال تجليات ابن عربى فى الكتابات المسرحية لـ"كالديرون" و"دى لا باركا"، وأيضًا على مسرحية "أجازة".

كما يقوم المؤلف بتطبيق المنهج فى مجال الرواية من خلال دراسة

رواية "مائة عام من العزلة"، لماركيز، وفى مجال الأوبريت من خلال دراسة أوبريت "العشرة الطيبة"، بالإضافة إلى تطبيقه فى الأدب الشعبى من خلال دراسة سيرة "الزير سالم".

وجاءت التطبيقات عميقة ومتماشية مع ما قام المؤلف بطرحه فى الجزء التمهيدى النظرى.

ويؤكد المؤلف أن دراسته تقدم بدايات محاولة جادة نحو منهج نقدى جديد، يحاول أن يحل إشكالاً ويستثمر تقدم النقد. ويعرب عن أمله فى أن الموتيفات يمكن أن تقدم نحواً بنائياً للأعمال الأدبية، لافتاً إلى أن دراسته اقتصرت على القص دون الشعر، واقتصارها على أوليات اختبارية وتعريفية حول الموتيفة، مؤكداً تمسكه بمواصلة البحث فى هذا الموضوع.



من قصيدة الميدان

أتاريك جميل يا وطن مازلت ..
وحتبْقَى
زال الضباب .. وانفجرْت بأعلى
صوت : "لاه"
حرَّضتنا نبتسم .. ودفعت إنت
التَّمن
وبنبْتسم .. بس بسمة طالعة
بمشقَّة!!
فينك يا صبح الكرامة الا البشر
هانوا
وأهل مصر الأصيلة .. اتخانوا
واتهانوا
بنشترى العزه تانى .. والتمن غالى
فتح الوطن للجميع .. قلبه
وأحضانه.
الثورة فيض الأمل .. وغنوة الثوار
الليل إذا خانه لونه .. يتقلب لنهار
ضج الضجيج بالنِّدَا .. إصحى يا
فجر الناس
فينك يا صوت الغلابه .. وضحكة
الأنفار؟!

واحنا وراهم أساتذة خايبة ..
نتعلم
إزاى نحب الوطن .. وإمتى نتكلم
طال الصدَّا قلبنا .. ويئسنا من
فتحُه
قلب الوطن قبلكم .. كان خاوى
ومضلَّم!!

أوِّلنا فى الجولة .. لسه جولة ..
ورا جولة
ده سوس بينخُر يا بويا فى جسد
دولة
أيوه "الملك" صار "كتابة" .. إنما
أبدًا
لو غَفَلْت عيننا لحظة .. حيقلبوا
"العُملة".

ديوان الأيتام

من كتاب : السيرة الهلالية - رواية من دلتا مصر
جمع وتدوين : أحمد بهى الدين العساسى
الكتاب الثانى ضمن سلسلة "الثقافة الشعبية"

فبعد قتل الزناتى خليفة فالعلام طَلَع على الصيد والقنص، إنما زعلان ومْتغَير من كلام الزناتى خليفة، لأنه صُعُبْ عليه بعد موته، فلما صُعُب عليه بعد موته طلع الصيد والقَنص العلام، فقابل مخيمر بن أبوزيد، فقال مخيمر إزيَّك يا عمى العلام، فقال له: يابنى لا سلِّمت ولا دُمُت، قال: خبر إيه يا عمى؟ هو احنا زعلانين مع بعض، فشوف العلام يقول له إيه وعاشق النبى يصلى عليه:

فقال له يا عم علام إيه اللى جرى لك
بتغلط كده ليه يا أمير واحنا ناس أحْبَاب
قال له العلام خاينين يا هلايلة
ما لكم أمان يا عرب بنى هلالْ
ما قال دى لما انطوى البعد بينهم
مخيمر ابن أبوزيد وأبوه والعلامْ
باعُم عزيز الروح فى البر والخلا
واللى انكتب ما يمنعوش إنسان
وضرب مخيمر بحربة يا رتيه لم ضربْ
خلا واتعدل الأمير علام
وسَحَبْ له حربة واثقة سنونها
ضَرَب بها يا شيخ فى محكم الحشا
طب ارتمى على الأرض مخيمر كأنه ما كان
فى وَقْعة مخيمر، علام نادى وقال له
روح فى داهية يا ابن الخاين مُدّة الأيام

صلوا على النبى

فعند ما وقع مخيمر، زيدوا النبى صلاة، فكان بالظروف أخوه فى الصيد والقنص "عكرمة"، وهوّ جاى كان علام عامل لغم، فالواد بِيعدى على اللغم، فاتقنطر [1] الحصان بيه فوقع فى اللغم، فقضى عليه مات عكرمة فى اللغم بتاع العلام، فأبوزيد لما عَلَمْ بذلك الحال فراح أبوزيد على المقابر لقى قبرين، قبر مخيمر وقبر عكرمة، فبكى أبوزيد بكاءً شديد ما عليه مزيد، وقعد أبوزيد أربعين يوم يبكى، صلوا على النبى.

يرجع قولنا بالصلاة على النبى أحسن بأمر الأمير دياب إنه لَمَّا طَلَع من السجن أقسم برب العالمين لازم من قتل حسن طبعًا، فلما حسن مات بالخنجر بتاع دياب، فأبوزيد قعد برضه أربعين يوم يبكى على المقابر، فبعد تمانين يوم رَدّ أبوزيد عادم النظر، بقى كفيف ما يعرف الفطيرة من الرغيف، صلوا على النبى، فإن الأمير دياب من ضِمْن

الناهبين، فكان خد سعدة بنت الزناتى خليفة وأراد يتجوزها، فأبوزيد ما قبلش، قال له: حرام عليك يا دياب تقتل أبوها وتاخدها، يا شيخ ارحم من فى الأرض يرحمك من فى السماء، وحدوا الله، فبعد ذلك الكلام أبوزيد قال يارَيَّة يا بنتى اعزمى الصبية عندك جملة أيام تنسيها أبوها من الحزن والآلام، فَرَيَّة بنته راحت لخالها دياب، وقالت: يا خال دياب أنا عازمة سعدة عندى جملة أيام كده، لما تروق من الشر ويمكن ربنا يهديها وتتجوزها برضه، فعزمتها عندها سنة، حُول، أتابى أبوزيد كان مَكَّار وضرب أبوزيد التقزة والرمل لقى قتل دياب على يد واحد دياب قاتل له جِدّين، أبوزيد دوّر بقى مين اللى دياب قاتل له جدين، دياب قاتل الزناتى خليفة، وقاتل مَنَّاع أخو السلطان حسن، فجاب ولد كان اسمه "شندى" وكتب كتابه على سعدة بنت الزناتى خليفة فى أول السنة، قعدت سنة فرينا عطاها ولد، فبعد ذلك إن قال دياب عاوزين البنت بقى، فقال أبوزيد: وطفة بنتك عازماها عندها سنة، على هذا الحال قعد العرب يعزموها، وكل سنة دياب يطلبها أبوزيد يقول له طَوّل بالك يا أخى. صلوا على النبى. فيوم من ذات الأيام أبوزيد قاعد مع دياب، إنما أبوزيد مسكين عاجز، وحالته عبرة لمن يعتبر فجه واد صغير عنده تلت سنين، وجِهْ قدام فى الديوان، فدياب خده على حِجره وقال تعالى يا شاطر تعالى، فدياب كانت دقنه طويلة، فالولد شَد خصله من دقن دياب، فدياب قال جاتك داهية هو أنا قاتل جدودك، فأبوزيد ضحك وقال له: إنت قاتل له جدين، قال له: ليه مين ده؟، قال له: ده ابن شندى يبقى أبوه مناع وجده الزناتى خليفة فقال له: عملتها يا أبوزيد، قال عملتها يا دياب، قال: طيب على كل حال أنا هأسقيك العذاب ألوان، وأحلف عليك ما تتدفن فى أكفان، وبالله العظيم يا أبوزيد لابد أموتك ميتة ما حد ماتها. صلوا على النبى.

فدياب ضرب ملاحم الرمل، لقى الرمل لخبط معاه، لأن اللى هيقتله ويتسبب فى موته ولد لِسَّه فى بطن أمه، فدياب قال هاتوا الدايات واكشفوا الحوامل كلها فى بطنهم. زيدوا النبى صلاة. فالجازية أخت السلطان حسن تعمل إيه وعاشق النبى يصلى عليه. فقالت: أنقى لى تمانين صبيّة من بنات العرب يكونوا حوامل، وأطنب بيهم على راجل طيب يمكن يكون فيهم اللى السبب فى نجدنا من دياب بن غانم. فخدت تمانين صبية وراحت أرض اسمها "كوبج" و "كوبج" دى كان فيها سلطان اسمه خلاف بن خليفة الزناتى، وطنبت عليه وقعدت عنده مدة أيام حتى وضعوا الصبايا، وقعدت عنده عدة أربعتاشر سنة عند هذا الفارس العنيد والقرم الشديد، والتمانين صبية جابوا تمانين ولد وسمت كل ولد باسم أبوه، حتى بقوا فرسان عظماء الحال، وسبحان من يُغَيّر ولا يتغيَّر، صلوا على النبى.

فيوم من ذات الأيام الجازية قالت لهم يا فرسان إنتو دلوقتى بقيتوا كبار تعرفوا تركبوا الخيل، قالوا لها: نعرف يا أمنا نركبوا، قالت: طاب تعرفوا تحاربوا، قالوا: نعرفوا نحاربوا، فقالت: يا عم خلاَّف، قال لها: نعم، قالت: إحنا عايزين نِرَوَّحُوا بلاد العرب، لأن العرب انذلوا، وأشوف اللى عاش مين واللى مات مين، فقال لها: السمع والطاعة، فجاب لهم تمانين حصان، وتمانين بدلة، وتمانين سيف، وتمانين حربة، وركبوا الخيول. وزيدوا النبى صلاة، والجازية مَشَت قدامهم وراحت على عرب بنى هلال، فلقت راجل كبير، قاعد مسكين، كفيف النظر، وحالته عبرة لمن يعتبر، وقُدَّامه مِصَلِّيَّة قالت له: إزيك يا عم الشيخ، قال لها: الله يسلمك يا بنتى، قالت له: وحياة النبى تِدْعَى للشباب دول عشان ربنا ينجحهم وياخدوا حقنا، فقال لهم: إزيكم يا ولاد، ومد إيده

وهوَّ قاعد كده سلّم على أول فارس وشَدُّه من على حصانه نَزّله اقعد يا أخويه، قعد فى ريح منه، والتانى والتالت، تسعة وسبعين واحد نَزّلهم من على الخيل، فى كمالة التمانين أبوزيد بيْسلّم بِشِدُّه، الواد مده إيده شَدُّه من على الأرض حَطُّه قُدّامه على الحصان، فقال أبوزيد: إنت من نسلى أنا، ومن عصبى أنا، إنت مين؟، قال له: على أبو الهيجان بن عكرمة، قال له: أهلاً وسهلاً إيه رأيك بقى؟، قال: رأيى فى إيه؟، قال له: رأيك فى عمك دياب اللى ذَلنّا، فى الحالة دى بقى ربنا سبحانه وتعالى كشف عن بصيرته، فَتّح أبوزيد، من الفرحة بتاعته طارت الغشاوة، فقالوا: نقتلوه، قال أبوزيد: لا والله إحنا نعمل فى دياب اللى كان عايز يعمله فِيّه أنا، نجيبوا أربع ناقات غُشّم ونربطوا كل ربع من دياب فى ناقة، ونضربوا النياق كل ناقة تاخد رُبع وتتوكل على الله، فجابوا دياب بن غانم ودارم كتافه[٢]، وجابوا أربع نياق، وربطوا الأيتام، أبوزيد يقول على الكبير فيهم على أبو الهيجان، يقول له إيه، وعاشق النبى يصلى عليه:

ابتسمت الأرياح يوم مولد النبى
المصطفى والمدح فيه حلالْ
نادى عَلَى عَلِى أبوزيد وقال له
تعالى يا ولدى واسمع كلامى
كُون يا حبيبى على الرجال سلطانْ
اسمك عَلِى بن عكرمة جدك سلامة
جدك أبوزيد أسمر الألوانْ
وسلّطن الولد على العرب يا حبيبى
سَمّاه سلطان على الأيتامْ
كبروا الرجال بقوا فوارس
وكل فارس بقى له قدر وشان.
صلوا على النبى أفضل
فاتسلطنوا الفرسان وبقوا رجاله،
ولهم قدر وشان،
وصلوا على النبى العدنانْ.

الهوامش:

(١) انقنطر: يعثُر

(٢) دارم كتافه: قيدوه

